



«ARTISTAS Y MODELOS». IMÁGENES ARCAIZANTES EN LA ESCULTURA CANARIA DEL SEISCIENTOS. GARACHICO Y SU ESTELA

«ARTISTS AND MODELS». OLD-FASHIONED IMAGES IN THE CANARY
ISLANDS XVII TH. CENTURY SCULPTURE. GARACHICO AND ITS TRAIL

Clementina C. Calero Ruiz*

Cómo citar este artículo/Citation: Calero Ruiz, C. C. (2017). Artistas y modelos». Imágenes arcaizantes en la escultura canaria del seiscientos. Garachico y su estela. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-047. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9994>

Resumen: La importancia de Garachico durante el siglo XVII viene constatada por los muchos artistas que allí se establecieron. Por su privilegiada situación y su floreciente economía, pronto se convierte en un importante foco cultural y artístico. Su puerto bullía en movimiento de pasajeros, entrando por él modos, tipologías, estilos..., tanto del norte de Europa como de la Península Ibérica, que cuajaron de tal modo en el lugar que darán sus frutos en el Seiscientos. El caso de la escultura es especialmente singular, pues gracias a la presencia de artistas formados en talleres andaluces, como Juan González de Puga y Martín de Andújar Cantos, se consagraron primero y expandieron después unos modelos iconográficos, que perduraron hasta bien avanzado el siglo XVIII, en manos de artistas menos experimentados pero igualmente válidos. Su área de influencia es amplia pues si bien en principio comprendía Garachico, Buenavista e Icod, a mediados del XVII se amplió hacia el valle de La Orotava llegando hasta Santa Úrsula, gracias a Blas García Ravelo que formado con Andújar se instaló en la villa norteña.

Palabras clave: Taller. Modelo. Iconografía. Escuela escultórica de Garachico. Imágenes sacras

Abstract: The importance of Garachico during the seventeenth century is proven by the many artists who settled there. Its privileged situation and booming economy, it becomes an important cultural and artistic focus. Its port grew in passenger traffic, entering the modes, types, styles... both northern Europe and the Iberian Peninsula, which triumphed so in place that will give good results in the Six hundred. The case of the sculpture is particularly unique, because thanks to the presence of trained Andalusian workshops artists like Juan Gonzalez de Puga and Martín de Andújar Cantos, they devoted themselves first and expanded after some iconographic models, which lasted well into the eighteenth century in the hands of less experienced but equally valid artists. Its area of influence is wide because although in principle understood Garachico, Buenavista and Icod, the mid-seventeenth expanded into the valley of La Orotava coming to Santa Ursula, thanks to Blas Garcia Ravelo who formed Andújar settled in the northern town.

Keywords: Workshop, Model, Iconography, Garachico's Sculptural School, Sacred Images

Los primeros en estudiar la Escuela escultórica de Garachico, la consideraron deudora de la hispalense, caso del profesor Martín González que escribió sobre la influencia de Martínez Montañés en Tenerife.¹ Hoy en día opinamos que se dio una mezcla, pesando -en ocasiones- más la huella de Juan de Mesa que la montañésina, aunque quede claro que la variedad de estilos es lógica, pues no se trata únicamente de Montañés vs Mesa, sino que la procedencia andaluza de muchas de las imágenes llegadas tuvieron su peso específico, tal y

* Profesora Titular de Historia del Arte Moderno. Departamento de Historia del Arte y Filosofía. Sección de Geografía e Historia. Facultad de Humanidades. Universidad de La Laguna. Campus de Guajara. 38205. La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. España. Teléfono: +34 922 317788; Correo electrónico: ccalero@ull.edu.es

¹ Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ (1959). MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1961), p. 218.



como advertimos en el *Cristo de la Misericordia* de la Iglesia de Nuestra Señora de la Luz de Los Silos² atribuido al jienense Francisco de Ocampo, en relación con sus homónimos garachiquenses. Obviamente, los modelos y las iconografías salidos de sus obradores llegaron a Tenerife, bien mediante obras propias o de su taller, o por la presencia en la isla algún discípulo. Ambas fórmulas se dan, particularmente, en Garachico, lo que hará que muchos escultores locales se aficionen a sus modelos, esculpiendo sus particulares versiones de imágenes pasionistas, Niño Jesús, San Juanito y/o Inmaculadas.³ Asimismo la llegada de escultores relacionados con Montañés y Mesa, hará que se geste una interesante escuela manierista, partiendo de Juan González Puga (+1647)⁴ y Martín de Andújar Cantos, y los discípulos salidos del taller del segundo Francisco Alonso de la Raya y Blas García Ravelo, a los que sumaríamos los aprendices del primero, Juan Lorenzo, Juan Díaz de Ferrera y José y Salvador Alonso de Figueroa, sus hijos.

El primero consta trabajando en Tenerife como retablista y ensamblador en el segundo cuarto del siglo XVII,⁵ mientras que el segundo tras su paso por Las Palmas y La Laguna, se instala en Garachico, desde donde partió hacia Guatemala en 1641. Según Martínez de la Peña, Andújar vino a Canarias con la idea de mejorar su situación económica, porque en Sevilla habían muchos escultores y los trabajos no alcanzaban los precios deseados⁶. En Garachico se le ofreció ejecutar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana, sirviéndose para su hechura del diseño había hecho para su homónimo de la catedral de Santa Ana de Las Palmas que, finalmente no realizó, aunque allí si construyó el dedicado a San Pedro junto con su imagen titular, según contrato firmado en 1635.⁷

Su estilo es el mejor documento para probar su aprendizaje con Montañés, pues Andújar supo fundir las antiguas formas realistas con las nuevas soluciones plásticas más atemperadas que las barrocas⁸, especialmente durante su etapa magistral, y hasta tal punto lo sigue que se le considera uno de sus mejores continuadores. Sus esculturas tienden al naturalismo, poniendo todo el énfasis en las cabezas, cuyos rostros angulosos muestran grandes ojos, bocas entreabiertas y labios gruesos, mientras que los Cristos llevan barbas rizadas partidas, entre otros detalles. Los cabellos - por su parte- siempre tienen una distribución ordenada, a base de suaves y sinuosas ondas. [Foto nº 1]

También su amistad con Alonso Cano es determinante a la hora de definir su impronta, y como escribió Martínez de la Peña, esa relación le proporcionó, -además de colaboración artística- “no tener que estar librando una batalla con aquel escultor irascible y tan temido de sus compañeros de oficio por los crueles ataques de que los hacía objeto”.⁹

² Idem (2004), pp. 350-352.

³ CALERO RUIZ (2008), p. 169.

⁴ PÉREZ MORERA (1994), p. 24. Según Jesús Pérez Morera en Garachico González de Puga *no trabajó en solitario, sino que, por el contrario, dirigió una verdadera compañía laboral y familiar, formada por todo un equipo de oficiales y aprendices. Miembro activo de este taller doméstico fue Gabriel Hernández de Oropesa (...) quien a la muerte de Puga continuó al frente de su taller, de manera que en 1662 concertó la hechura del retablo de la capilla mayor del convento de San Agustín de Icod.*

⁵ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1988), p. 350.

⁶ MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1961), p. 217.

⁷ Cfr. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985).

⁸ MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1961), p. 219.

⁹ Idem, p. 220.



Crucificado. Martín de Andújar Cantos. Iglesia de Santa Ana, Garachico. Foto del autor.

Con Andújar trabajaron en Garachico Juan González, Luis González, Antonio Díaz y Felipe de Artacho¹⁰, todos colaboraron en la hechura del que fuera retablo mayor de la iglesia matriz de Santa Ana, concluido en 1639. Dos años antes, en 1637, Andújar había aceptado como discípulos a Francisco Alonso de la Raya y a Blas García Ravelo. El primero natural de la isla de La Gomera y el segundo nacido en Garachico, que por entonces contaban con dieciocho y diecinueve años. Cabe dentro de lo posible que los jóvenes aprendices participaran en la obra en calidad de ayudantes de taller, una magnífica oportunidad la que se les brindaba de colaborar directamente con el maestro. Durante los años que pasaron en el obrador reciben nociones de arquitectura, escultura y pintura, especializándose en imágenes procesionales. Ambos son escultores del pueblo, en el sentido de que sus principales encargos proceden de hermandades y cofradías; imágenes-objeto donde los escultores practican un realismo inquietante para estimular los sentidos de los espectadores durante los recorridos procesionales. Sus figuras quieren seguir las fisonomías de aquellas que han visto salidas de las manos de su maestro, con quien se sienten tan identificados. Pero, pese a permanecer por el mismo espacio de tiempo en el taller y recibir las mismas enseñanzas, los resultados de uno y otro son completamente diferentes. Francisco Alonso parece más cercano a Andújar a quien imita cuando en 1644 se le encarga el *Cristo de las Aguas* [Foto nº 2] con destino a la Iglesia del convento franciscano de Icod. Es cierto que, a su vez, a Andújar le había impresionado otro Cristo, el ya mentado de la Misericordia de la parroquial de Los Silos¹¹, en quien se inspira cuando ejecuta el que coronaba el desaparecido retablo mayor de la iglesia matriz

¹⁰ Cfr. CALERO RUIZ (1990).

¹¹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA (2004), pp. 350-352.

garachiquense, hoy colocado sobre el tabernáculo. De modo que el de Francisco Alonso sería la tercera versión del silense, pues la segunda sería el ya mencionado de Andújar. Siguiendo el mismo modelo, un autor anónimo, esculpió el *Cristo de la Salud* de la iglesia de El Salvador en Alajeró [Foto nº 3], Gomera, restaurado por Silvano Acosta Jordán en el año 2013¹². Tanto la cabeza

-particularmente el rostro- como el cuerpo repiten los esquemas del *Crucificado del Calvario* de La Laguna, esculpido por Francisco Alonso de la Raya en 1670. No obstante, en este caso nos hallamos ante una figura bastante más dura en su tratamiento y rígida en sus articulaciones, cuyo rostro parece querer imitar el del cristo antes mencionado, por lo que nos inclinamos a pensar que pudo haber salido de la gubia de alguno de sus discípulos, quizás de la de su hijo Salvador Alonso de Figueroa (1662-1700)¹³.



Cristo de las Aguas. Francisco A. de la Raya (1644). Iglesia de San Francisco, Icod. Foto del autor.

¹² ACOSTA JORDÁN (2013). “Informe-Memoria de Conservación y restauración”. Cristo de la Salud, Iglesia de El Salvador, Alajeró (Gomera). Puerto de la Cruz, 30 de agosto de 2013. Archivo de la Delegación Diocesana de Patrimonio. Diócesis Nivariense. La Laguna. La imagen fue restaurada por Silvano Acosta Jordán, pues había sido destrozada en 1984 tras la salvaje intervención llevada a cabo por Jesús de León y Cruz, quien – entre otras cosas- le practicó un orificio en el pecho con salida por la espalda, donde se guardó un papel que con fecha de 8 de febrero de 1984 hacía constar los nombres del desafortunado y mentado “restaurador”, el del párroco en ese momento José Luis García y el del sacristán, quizás queriendo emular el documento que en 1899, con ocasión de la restauración del crucificado del Calvario lagunero, apareció un documento guardado en un pequeño agujero practicado en la cabeza, donde figuraba el nombre del autor Francisco A. de la Raya y el de la persona que lo había encargado, la madre Francisca de la Asunción del convento de San Diego de Garachico. Cfr. CALERO RUIZ (1987), p. 174.

¹³ CALERO RUIZ (1987), pp. 250-252.



Cristo de la Salud. Iglesia de El Salvador, Alajeró. Foto Silvano Acosta Jordán.

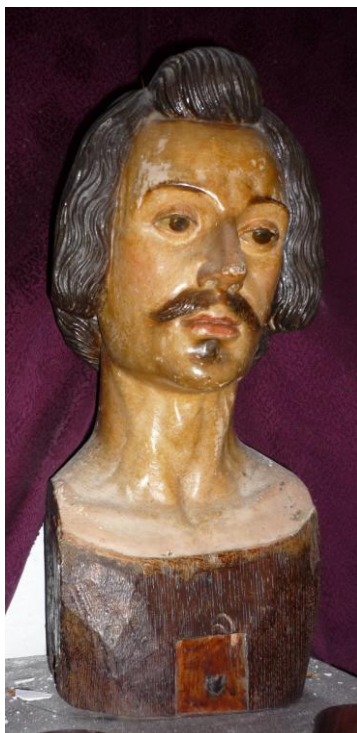
Por el contrario, Blas García se nos antoja un poco más duro, aunque los rostros de sus imágenes presentan ligeras variantes respecto a las de su condiscípulo. Hay no obstante un detalle que los diferencia, y es la manera de tallar las barbas de sus cristos y santos. Alonso las parte por la mitad con las puntas hacia dentro, mientras que García Ravelo, si bien las bifurca no llega a dividir las por el centro.

Estos detalles se hacen visibles en las cabezas del *Apostolado* que se exponen en el baptisterio de la iglesia matriz de Santa Ana de Garachico. Los apóstoles formaban parte de una procesión que en Semana Santa salía de la iglesia de San Francisco conocida como *Despedimiento de Cristo y su Madre*, y pertenecían a la Hermandad de la Venerable Orden Tercera¹⁴. Le fueron encargadas a Francisco Alonso y a Blas García, y posiblemente estaban acabadas desde 1657, costeadando cada hermano una figura. Al desaparecer la procesión se les colocaba a ambos lados del Monumento del Jueves Santo, costumbre conocida como “el cenáculo”¹⁵. Al no recibir culto permanecían guardadas todo el año, por lo que apreciamos unas fórmulas escultóricas menos trabajadas, ya que seguramente en su ejecución intervino todo el taller. Aunque parece existir un intento de diferenciar cada una de las cabezas en aras de romper la monotonía, la frontalidad es la nota que mejor las define. Todas las cabelleras son parecidas, labradas con un trazo duro, acanalado y ondulante. Si observamos detenidamente las esculpidas por Martín de Andújar apreciamos modos semejantes pero

¹⁴ Archivo Parroquial de Santa Ana, Garachico (en adelante APAG). Cuentas de la Noble Orden Tercera. San Francisco 1805-1834. Libro costeadado por el abajo firmante para entender las cuentas que ha de dar de las limosnas que entran en su poder. Cargo de 1805. Fol 9: *Por catorce pesos que costaron dos cajas de sedro y un palo se sipres con qe. Se hicieron nuevos todos los cuerpos de la Ymagen de la Hermandad, esto es del Sor. y la Vigen y de los quinze Apostoles.*

¹⁵ MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1967), pp. 474-476.

menos rudos. Los ensortijados cabellos sobre la frente esculpidos por Montañés, Andújar y/o Mesa, han dejado paso a una especie de cresta de ola y a unos mechones en ondas a ambos lados de la cara. Así lo advertimos en la cabeza de San Juan [Foto nº 4], donde los cabellos caen hasta las orejas y sobre la frente se yergue ese bucle ahuecado. El rostro muestra unos labios carnosos y medio abiertos, como de habla interrumpida, y bajo el labio inferior asoma una pequeña perilla; el bigote recto sigue la línea de la comisura de los labios. No cabe duda de que esta figura nos remite a otra ejecutada por Juan de Mesa en 1620 para la Hermandad del Gran Poder de Sevilla, y que en los recorridos procesionales acompaña a Virgen del Mayor Dolor y Traspaso. Si las comparamos está claro que una deriva de la otra, pero los tirabuzones del segundo han dejado paso a unos mechones ondulados que discurren paralelos al rostro; lo mismo ocurre con esa especie de moño –seña de identidad de Andújar y Mesa- dispuesto sobre la cabeza, que cae en pequeños rizos hacia la frente, aquí convertido en un rulo, sucediendo lo mismo respecto al bigote y la perilla. Es cierto que los labios, particularmente el inferior, siguen el mismo dibujo, carnosos y un poco caído: un detalle muy particular de Andrés de Ocampo -tal y como se advierte en el *San Juan bautista* de la iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz-¹⁶, heredado por su sobrino Francisco, y continuado por Montañés, Mesa, Andújar y todos los artífices con ellos relacionados¹⁷. Asimismo la cabeza de San Pedro parece recordar a la de su homónimo tallada por este último para la catedral de Las Palmas en 1635¹⁸.



Cabeza de San Juan. Apostolado de la iglesia de Santa Ana, Garachico. Foto del autor.

¹⁶ Durante la elaboración de este trabajo hemos sido partícipes de la localización de la firma de Andrés de Ocampo, plasmada en el lomo del libro donde reposa el cordero que acompaña a la imagen de San Juan Bautista, antaño titular de la ermita que en el Puerto de la Cruz fundó el Almojarife del lugar en 1599. Algunas letras están alteradas tras la desafortunada intervención de Ezequiel de León. Debo este dato al restaurador portuense Silvano Acosta Jordán. El recinto en el siglo XVII fue cedido a los franciscanos que a su lado construyeron su iglesia y convento.

¹⁷ La misma fórmula la advertimos en el labio inferior del Crucificado de Santa Ana de Martín de Andújar y en los de Francisco A. de la Raya: el de las Aguas (Icod, 1644) y el del Calvario (La Laguna, 1670).

¹⁸ Cfr. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985).

Es difícil saber quién es quién, pues salvo San Juan, San Pedro y Jesús, el resto no presentan ningún atributo que los identifique. Ahora bien, teniendo en cuenta lo antes referido respecto a la manera de tallar las barbas si sería factible saber cuáles salieron de la mano de uno u otro. En este sentido, la de Jesús parece inclinarse hacia Francisco Alonso, y las restantes se repartirían entre ambos, aunque parece que la intervención de Alonso fue mayor que la de García Ravelo. Por otro lado su limpieza y restauración es de las más acertadas, muy cercana a cómo tuvieron que haber sido en origen. Todo lo contrario ocurre con el resto de las imágenes relacionadas con esta escuela, donde la policromía ha sido salvajemente alterada incluso algunas tallas, como ocurre con las cabezas de los apóstoles de los grupos de la *Santa Cena* de Garachico e Icod (c. 1664), han sido tan modificadas y repintadas que hacen muy complicado su estudio.¹⁹

También el *San Juan evangelista* de la parroquia de El Tanque -fechado en el siglo XVII-, sigue las mismas pautas. Aunque su policromía está muy alterada por los continuos repintes, la cabeza parece inspirada en la de su homónimo de Garachico, de modo que los cabellos se disponen de la misma manera, advirtiéndose el saliente tupé sobre la frente, pero los labios son más finos así como el bigote y la perilla.

Idénticos esquemas advertimos en el grupo procesional de *La Oración en el Huerto* antaño propiedad de la Venerable Orden Tercera Franciscana de Garachico. El conjunto lo componen el Cristo y los tres apóstoles -Pedro, Santiago y Juan-. Atribuido a Francisco Alonso de la Raya, creemos que en el paso pudo intervenir Blas García Ravelo, pues la cabeza del Cristo [Foto nº 5] recuerda a la del Predicador tallado por éste en 1667 con destino a la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava [Foto nº 6]. El rostro del Cristo del Huerto presenta la frente fruncida, ojos con la pupila alta y boca entreabierta mostrando los dientes. La barba lateralmente se distribuye en una triple fila ligeramente rizada, mientras que por la parte frontal no llega a partirse del todo, dibujando una especie de ese. La angustiada expresión del rostro evidencia el momento por el que está pasando, mientras las gotas de sangre surcan la cara y el cuello, advirtiéndose cómo las venas se hinchan por la tensión acumulada. El de La Orotava, por el contrario, tiene un rostro más relajado, frente lisa²⁰, cejas curvas, ojos muy abiertos y boca entreabierta de habla interrumpida, por donde asoma una hilera de dientes. La hechura de los cabellos es muy parecida, pues partidos por la mitad caen en mechones acanalados dejando por fuera las orejas, aunque hay que hacer constar que sus carnaciones están completamente alteradas, endureciendo sus facciones.

Respecto a los apóstoles que lo acompañan hubo un tiempo en el que desaparecieron provisionalmente del paso²¹, aunque más tarde fueron repuestos. Las cabezas de Pedro y Santiago están muy vinculadas con las del apostolado ya estudiado, siendo la de Juan la más interesante. El rostro anguloso, lleva el pelo corto hasta la nuca y el tupé, mencionado en los casos anteriores, ha dado paso a una especie de pequeño moño de perfil ondeado, que pareciera emular los rizados de Andújar y Mesa. En ningún caso llega a ser un rizo menudo sino una especie de onda, como estofada, sobre la frente. El bigote y la perilla le dan un cierto porte aristocrático, pareciendo un retrato de época [Foto nº 7]. El grupo desde que el convento franciscano pereció víctima del volcán, se guardó en el monasterio de monjas concepcionistas franciscanas, y de ahí se traía el domingo de Ramos por la noche para hacerle la función el Lunes Santo.²²

¹⁹ CALERO RUIZ (1987), pp. 172-173.

²⁰ La imagen muestra una no muy acertada intervención, estando sus carnaciones seriamente afectadas.

²¹ ACOSTA GARCÍA (1989), p. 38.

²² APAG. Cuentas de la Orden Tercera de San Francisco. 1805-1834. Cargo del año 1805. fol. 2 vº. *Por doce pesos que costaron unos lienzos de raso para hacer tres túnicas para los tres Apóstoles del Huerto y está incluido en ellos la hechura de dichas túnicas y capas pues vinieron de las Monjas desnudos. El paso del Huerto*



Cabeza del Cristo, Paso de la Oración en el Huerto. Iglesia de San Francisco, Garachico. Foto del



Cabeza del Cristo Predicador. Blas García Ravelo (1667), La Orotava. Foto Silvano Acosta Jordán.

estaba en las Monjas de Concepción desde que se quemó el Convento de San Francisco con el Bolcan, y de allí lo trayamos el Domingo de Ramos a la noche para hacerle la función el Lunes Santo, pero viniendo el Sor. Bicarario Dn. Francisco Martínez a este Pueblo por fallecimiento del Señor Bicarario Silba, intentó trastornar a su arbitrio la traída del Paso, y Yo por evitar tropelías lo deje en nuestra capilla, siendo presiso hazer todo nuevo a las Ymagenes porque vino el Sacristan José María Ortega y dijo que todo era de las Religiosas menos la ropa del Señor y quedó todo desnudo.

Idem. fol. 5 vº. *Por quince pesos que costaron quince singulos para los doce Apostoles del Despedimento y los tres del Huerto.*

Idem. Descargo de los años 1826-1827. fol. 33. *Por cien pesos que costó un ángel para el paso del Huerto. Por cinco pesos la corona de flores para el mismo ángel. Por diez pesos que costó de pintar la vasa del Paso del Huerto.*

Otras imágenes pasionistas, siguen las mismas pautas caso del *Cristo maniatado* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, cuyas repetitivas fórmulas se aprecian especialmente en la talla de cabellos, barba y bigote.



Cabeza de *San Juan*, Paso de la Oración en el Huerto. Iglesia de San Francisco, Garachico.
Foto del autor.

No obstante, serán las iconografías infantiles las más versionadas, especialmente aquellas que presentan al Niño Jesús bendicente o de pasión, y a san Juanito como figuras exentas. Estos modelos han sido interpretados desde el Medievo, reapareciendo con fuerza extraordinaria a partir de 1563 tras la finalización del Concilio de Trento, consolidándose a lo largo del siglo XVII con una estética barroca, partiendo de la figura de un desnudo que permite adaptar su aspecto a las necesidades del calendario litúrgico. Tanto Montañés como Mesa fueron muy aficionados al tema, de modo que con la gubia del primero se relacionan el San Juanito de la Iglesia de Santa Úrsula en Adeje o el desaparecido Niño Jesús de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Buenavista²³, mientras que al segundo se le adjudica, entre otros, el que se expone en el museo sacro de la iglesia de San Marcos de Icod²⁴. Se supone que fue Jerónimo Hernández el creador de este prototipo iconográfico cuando, entre 1581 y 1582, la Hermandad sevillana del Dulce Nombre le encarga su imagen titular, anticipándose a las realizadas por Miguel Angel Naccherino, escultor italiano considerado el

²³ Desaparecido tras el incendio del templo en 1996.

²⁴ GÓMEZ LUIS-RAVELO (2004), pp. 334-336. La imagen fue un regalo que la pintora y doradora Ana Francisca le hizo al convento franciscano del Espíritu Santo de Icod, tal y como consta en la carta de donación fechada el 18 de octubre 1643. La misma artista regaló otra imagen del Niño Jesús al convento franciscano de La Laguna, antes de 1635. MARTÍNEZ DE LA PEÑA (2001), p. 182. Este autor, por el contrario, lo cree salido del taller sevillano de Juan Martínez Montañés.

introducido de este tema en Castilla²⁵, aunque quien le imprime su carácter es Martínez Montañés. Efectivamente, Montañés en 1606 ejecuta al titular de la Hermandad del Sagrario de la Catedral hispalense, fijando la versión definitiva de esta popular iconografía andaluza. Su impacto será tal que se recurrió a los vaciados en plomo policromado para atender la gran demanda y poder satisfacer a quienes no podían costear una imagen lignaria.²⁶ Este modelo es el que imitarán –con ligeras variantes- discípulos y seguidores, tanto en Andalucía como en Canarias y/o Hispanoamérica. El original montañésino muestra una cabeza que refleja los grafismos del autor, con rostro de aspecto aniñado y cabello en capote ondulado. Su porte clasicista de cuidada y correcta anatomía, en contrapposto, da sensación de movimiento, rompiendo la frontalidad y mostrando una leve curvatura praxiteliana. Este modelo gozó de gran aceptación en la época, siendo Juan de Mesa el que más se acercó al prototipo del maestro, aunque exagerando las poses y la talla de los cabellos, que en sus manos son más rizados y elevados.

Teniendo en cuenta lo señalado, y atendiendo a las formas que presentan, especialmente en el tratamiento de las cabezas y disposición del pelo, hemos clasificado las imágenes infantiles en tres tipos:

- 1.- Niños con rizos y volumen frontal o superior.
- 2.- Niños con ondas laterales y tupé.
- 3.- Niños con bucle ahuecado con tupé.

1.- Los del primer grupo son los más cercanos al modelo original. No cabe la menor duda de que todos derivan del diseño que realizó Gerónimo Hernández versionado por Montañés en 1606, y más tarde por Mesa. Y es de este último del que parecen derivar muchos de los ejemplares localizados en Tenerife, donde la ágil postura bendicente del Niño hispalense, de cabellos elegantemente dispuestos sobre la frente, ha dado paso a un Niño con un cuerpo estrecho de hombros, regordete y tripudo, confiriéndole el marcado contrapposto una cierta inestabilidad [Foto nº 8]. Alejado del idealismo clasicista de Montañés y cercano al realismo de Mesa, presentan rostros de expresión contenida y cabellos presididos por la característica moña. Estas fórmulas -con ligeras variantes- se advierten en el ejemplar de la iglesia lagunera de Nuestra Señora de la Concepción²⁷, en los dos propiedad de la Iglesia del Dulce Nombre en La Guancha, Capilla del Calvario en el Puerto de la Cruz, así como en los conservados en sendas colecciones particulares tinerfeñas, una de ellas la Saavedra Togores en Santa Cruz de Tenerife²⁸, entre otros, llamando la atención la libertad con la que los artistas canarios ejecutan los modelos venidos de fuera.

²⁵ PALOMERO PÁRAMO (1981), p. 54.

²⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ (1987), pp. 123-124.

²⁷ APCL (Archivo Parroquial Iglesia de la Concepción de La Laguna), hoy depositado en el Archivo Diocesano. Libro de Cuentas de Fábrica. En el inventario con fecha del 2 de marzo de 1775, se consigna la hechura de una mesa de cedro donde, entre otras, está colocada la imagen del Niño Jesús.

²⁸ Semejantes son los conocidos *Niños de Belén* pertenecientes a la catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria, regalados por el canónigo García Tello Osorio en 1626. PÉREZ PEÑATE (2004), pp. 524-526.



Niño Jesús. Colección particular, Tenerife. Foto del Autor.

2.- El segundo grupo lo conforman aquellos que han sustituido la moña rizada sobre la frente por una ondulación, tal y como ya adelantamos al estudiar la cabeza del apóstol San Juan del grupo escultórico de la *Oración en el Huerto*. Es el caso de los SS. *Niños Justo y Pastor*, tallados por Francisco Alonso de la Raya en Garachico en 1659, con destino a su ermita en Las Palmas de Gran Canaria, y actualmente en el Museo Diocesano de la catedral²⁹. Si nos fijamos en el tratamiento de las cabezas, la moña rizada ha sido sustituida por unas ondas sobre la frente, y los sinuosos cabellos que caían a ambos lados de la cara ahora se transforman en mechones ondulados que se recogen detrás de la oreja, dejando ésta al descubierto. Los perfiles de las caras son clasicistas, aunque la nariz dibuja una suave curvatura. Idéntica fórmula la encontramos en el *San Juanito*, [Foto nº 9] localizado en una colección particular de Tenerife. El tratamiento de la cara y los cabellos es prácticamente idéntico, aunque su tamaño es inferior. Vistos de frente, los rostros de las tres imágenes coinciden: óvalo de la cara, cejas finas y curvas, labios finos y nariz algo respingona. Ocurre exactamente lo mismo respecto al peinado, pues los tres son idénticos. El *San Juanito* es un desnudo, cuyo cuerpo sigue las pautas anteriormente señaladas, en contrapposto, y sus piernas

²⁹ CALERO RUIZ (1987), pp. 171-172. Idem (2004), pp. 335-336.

de gruesos muslos nos recuerdan a los de los crucificados tallados por Francisco Alonso en 1644 y 1670, respectivamente. No hay muchos datos sobre ella, aunque sabemos que ha pertenecido a varias generaciones de la misma familia desde el siglo XVIII. Se desconoce su procedencia, aunque debido al mal estado en el que se encontraba y a los muchos repintes que presentaba, pudo tratarse de alguna pieza retirada de algún convento, incluso que hubiera sufrido algún incendio, pues en su restauración se observaron síntomas de ello. Desde muy antiguo se le hacía fiesta, colocándose en el camino que conducía al Puerto de la Cruz desde la zona alta del valle de La Orotava³⁰. Por las coincidencias estilísticas, no dudamos en adscribirlo a la gubia del gomero Francisco A. de la Raya, debiendo haberlo ejecutado en la década de los años 50 del siglo XVII.



San Juanito. Colección particular, Tenerife. Foto Silvano Acosta Jordán.

3.- La tercera y última tipología se corresponde con aquellas imágenes infantiles cuyos cabellos presentan sobre la cabeza un bucle ahuecado con tupé, tal y como advertimos en las

³⁰ Colección Particular, Tenerife. Por su fiesta se le solía colocar en el camino que conducía al Puerto de la Cruz, y todo el que pasaba le dejaba una moneda en una bandeja, lo que le daba derecho a levantarle el traje para verlo por debajo, por lo que la piedad popular lo conocía como *San Juanito el de la cuquita*. Fue restaurado por Silvano Acosta Jordán en el año 2013.

localizadas en Santa Úrsula y Granadilla. El de la iglesia de Santa Úrsula, en la localidad homónima, es un *Niño Jesús triunfador sobre el mundo, el demonio y la carne* [Foto nº 10] - los enemigos del alma-, desnudo, con el pie izquierdo aplastando el globo terráqueo al que se enrolla la serpiente-dragón, mientras que en la mano izquierda lleva un corazón -símbolo de la caridad-. El antepie derecho pisa a Eva -una figura femenina de medio cuerpo, boca arriba que sujeta una manzana [Foto nº 11]- mientras que con el talón hace lo propio con una vagina dentada, que como señala Madeline Caviness es la “gran O, la abertura de la mujer, una entrada bien custodiada que es la única salida a la vida”, y que está relacionada con la *Sheela Na Gig*, figura producida en Europa occidental entre los siglos XI y XV³¹. El codo del brazo derecho reposa sobre una inestable calavera situada sobre el tronco de un árbol, mientras que la mano sobre la mejilla soporta el peso de la cabeza, en clara alusión a la melancolía dureniana. Los ojos con la pupila alta le confieren un aire triste y pensativo, pareciendo meditar sobre su futuro martirio. Nos encontramos frente a una de las imágenes más interesantes, pues el repertorio iconográfico que lo acompaña es el más culto dentro del muestrario estudiado. El tronco es la cruz y la calavera la muerte. La concupiscencia está magníficamente ilustrada por la serpiente-dragón, Eva y la *vagina dentata*, [Foto nº 12] que aluden a la propensión natural de los seres humanos a obrar el mal, como consecuencia del pecado original, a los que el Niño pisa dejando claro su triunfo sobre el pecado y su dominio sobre el mundo, ante la presencia del globo terráqueo.



Niño Jesús triunfador sobre el mundo, el demonio y la carne. Iglesia de Santa Úrsula, Santa Úrsula.
Foto Silvano Acosta Jordán.

³¹ CAVINESS (2007), p. 16. El mito expresa que la amenaza del coito expone al hombre que, empieza triunfante y termina cabizbajo.

IZZU (2000), p. 68. En la mitología céltica aparece *Sheela Na Gig*, un personaje que tiene una enorme cabeza entre las piernas, representada en una postura obscena, manteniendo abierta con las manos su enorme vagina. Es el equivalente céltico de Baubo.



Niño Jesús triunfador sobre el mundo, el demonio y la carne (det). Iglesia de Santa Úrsula.
Foto Silvano Acosta Jordán.



Vagina dentata. Detalle del Niño Jesús de la Iglesia de Santa Úrsula. Foto Silvano Acosta Jordán.

Por otro lado y si observamos la figura de cintura hacia arriba, pareciera una balanza de modo que a la derecha se sitúa el atributo parlante de la calavera, en cuya parte superior se apoya el codo, mientras que la mano izquierda tiene un corazón. El corazón se identifica con la caridad, de modo que Jesús presiente el martirio de la cruz que le espera, consumando así su oblación y misión redentora. De cintura hacia abajo aparecen los vicios y tentaciones: el mundo, el demonio y la carne. El pie izquierdo se apoya sobre el globo terráqueo rodeado por el demonio con apariencia híbrida: cuerpo de serpiente y cabeza de dragón; el antepie derecho pisa a Eva la inductora al pecado, y por tanto cómplice de la desdicha universal, mientras que el talón aplasta una vagina dentada, figurada en una gran boca abierta de afilados dientes y

mirada fija, la Gran Madre donde se origina la vida, confirmándose la evidente función didáctica de la imagen.

A modo de conclusión la lectura que nos ofrece de abajo hacia arriba sería, primero la tentación y el pecado a quienes el Niño pisa confirmando su triunfo, siguiéndole la redención y la caridad por el sacrificio de la cruz. La Carta de Santiago 1, 13-15, lo define muy bien: “Nadie, al ser tentado, diga que Dios lo tienta: Dios no puede ser tentado por el mal, ni tienta a nadie, sino que cada uno es tentado por su propia concupiscencia, que lo atrae y lo seduce. La concupiscencia es madre del pecado, y este, una vez cometido, engendra la muerte”.

No existen en el Archivo Parroquial datos referidos a su origen, si bien en el Libro de Cuentas de Fábrica entre 1677-1779, en los primeros folios, se inventaría en julio de 1619, al fóllo 20vº la existencia de un *Niño Jesús de bulto Dela cofradía con una cruz de madera*³². No obstante no se trata de la imagen que nos ocupa, porque éste carece de cruz, y su cronología no se corresponde con el año citado, debiendo situarse en la segunda mitad del siglo XVII.

Atendiendo al tallado de la figura en general, en particular al dibujo del óvalo de la cara, y especialmente a la manera de ejecutar los cabellos en mechones sinuosos por detrás acabados en rizo, tirabuzones laterales y tupé ahuecado sobre la frente, nos inclinamos a pensar que estamos ante una obra cuyo autor controla muy bien la iconografía culta, con una clara función didáctica, pero sobre todo que conoce perfectamente los modelos tanto foráneos como los salidos de las manos de los escultores que trabajan en Garachico, pudiendo relacionarse con Blas García Ravelo. Efectivamente el artista se instaló en La Orotava tras su matrimonio con María Francisca de Amorín, aunque también tenía casa en Santa Úrsula, y tierras y viñas de malvasía en el pago de la Corujera, tal y como se desprende de la carta de donación firmada por su viuda el 10 de mayo de 1699³³. Por lo tanto el escultor era persona conocida en el lugar pero es que, además, una iconografía tan culta como la que se maneja no la desarrolla un aficionado, solo alguien *educado* en estos temas, por lo que no sería descabellado pensar en su autoría, o en la escuela.

Muchas de estas características también se hacen presentes en el *Niño Jesús bendicente* [Foto nº 13] de la iglesia de San Antonio de Granadilla. Si comparamos ambas figuras, podemos observar que los cuerpos son idénticos. Las extremidades inferiores, especialmente los muslos más gruesos que los hacen parecer patiocortos, las arrugas de las ingles, el tronco con el vientre un tanto hinchado, arrugas del cuello, el rostro con el mismo dibujo de los ojos, nariz y labios finos, pero especialmente la manera de peinar los cabellos, tanto por detrás como a ambos lados de la cara, con idéntico tupé ahuecado sobre la frente, fórmulas que claramente lo hacen derivar de las imágenes infantiles hispalenses, sólo que en manos de de su anónimo escultor, los suaves rizos se transforman en duras curvas, y el mechón sobre la frente se convierte en un arcaizante rulo. Lo mismo sucede si observamos ambas esculturas por detrás, pues parecen gemelas. [Fotos nº 14 y 15]

³² RODRÍGUEZ MESA (1992), pp. 280-281.

³³ Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT). Escribanía de Francisco Núñez (La Orotava). P.N. 3153. Fols. 105-108vº. La Orotava, 10 de mayo de 1699.



Niño Jesús bendicente. Iglesia de San Antonio de Granadilla. Foto del autor.



Niño Jesús bendicente. (det). Iglesia de San Antonio de Granadilla. Foto del autor.



Niño Jesús triunfador sobre el mundo, el demonio y la carne (det). Iglesia de Santa Úrsula.
Foto Silvano Acosta Jordán.

La escultura supuestamente fue robada de su templo, apareciendo hace un par de años en la Facultad de BB.AA. de la Universidad de La Laguna, en el departamento de restauración, a donde al parecer llegó llevada por un particular que la había comprado, habiendo sufrido serias mutilaciones en cabeza, manos y piernas.

Respecto a las imágenes marianas, en la parroquial de Santa Úrsula, en la localidad del mismo nombre, existe una *Inmaculada Concepción*, [Foto nº 16] que parece versionar a la *ciegucita* que Juan Martínez Montañés talló en 1630 para la catedral de Sevilla³⁴. La Virgen niña sigue los postulados estéticos de Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Viste túnica hasta los pies ceñida a la cintura, porta el manto sobre los hombros que recoge sobre el brazo izquierdo. La pierna izquierda está levemente flexionada y las manos unidas giran levemente hacia la derecha, creando un ligero contrapposto. Tiene la faz redondeada, mirada baja, nariz recta y labios pequeños y carnosos. La cabellera se parte por la mitad y la melena cae en cascada por la espalda. A sus pies, y sobre un trono de nubes reposa la media luna y tres cabezas de querubines alados.

La talla perteneció a la ermita de San Bartolomé de la Corujera, fechándose a mediados del siglo XVII, siendo el profesor Martín González³⁵ el primero en advertir el recuerdo hispalense de su anónimo autor. No cabe duda de que estamos frente a una versión más popular y libre de su homónima sevillana, y dada esta semejanza cabe dentro de lo posible que su autor sea alguno de los artífices relacionados con la escuela garachiquense.

³⁴ Cfr. GÁMEZ MARTÍN (2005).

³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ (1959), pp. 323-324.



Inmaculada Concepción. Iglesia de Santa Úrsula, Santa Úrsula. Foto Silvano Acosta Jordán. Pág. 14.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA GARCÍA, C. (1989). *Semana Santa en Garachico*. Santa Cruz de Tenerife.
- BERNALES BALLESTEROS, J. y CONCHA DELGADO, F. de la (1986). *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Barcelona: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- CALERO RUIZ, C. (1987). *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- CALERO RUIZ, C. (1990). “Garachico. Su arte y los artistas que lo hicieron posible”. *La Gaceta de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife.
- CALERO RUIZ, C. (2004). “San Justo y San Pastor” en AA.VV. *La huella y la senda*. Cat. Exp. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario.
- CALERO RUIZ, C. (2008). “La escultura del siglo XVII”, en CALERO RUIZ, C. y LÓPEZ GARCÍA, J. *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura del barroco en Canarias*. Historia Cultural del Arte en Canarias. Tomo III: Gobierno de Canarias.
- CAVINESS, M. H. (2007). “Revisiting Vaginal Iconography” en *Quintana*, nº 6. Dpto. Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela.
- ECO, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Trad. de María Pons Irazazábal. Barcelona: Debolsillo.
- GÁMEZ MARTÍN, J. (2005). “El sol es tu vestido. La ciegucecita de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla” en *Actas del Simposio: La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Vol. 2. Sevilla.
- GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. (2004). “Niño Jesús bendicente” en AA.VV. *La huella y la senda*. Cat. Exp. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1983). *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987). *Martínez Montañés*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, S.L.

- IZZI, M. (2000). *Diccionario ilustrado de los Monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca: Alejandría.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959). “La influencia de Martínez Montañés en Tenerife” en *Archivo Español de Arte*, núm. 128, Madrid.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1961). “El escultor Martín de Andújar Cantos” en *Archivo Español de Arte*, núm. 135, Madrid.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1967). “El escultor Francisco Alonso de la Raya” en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 13, Madrid-Las Palmas.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (2001). *La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Icod de los Vinos: Cabildo Insular de Tenerife y CajaCanarias.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (2004). “Cristo de la Misericordia”, en AA.VV. *La huella y la senda*. Cat. Exp. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1981). *Gerónimo Hernández*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- PÉREZ PEÑATE, R. E. (2004). *Niño Jesús*, en AA.VV. *La huella y la senda*. Cat. Exp. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario.
- PÉREZ MORERA, J. (1994). “Juan González Puga y la escuela manierista de Garachico”. *Programa Semana Santa*. Garachico.
- REVILLA, F. (2007). *Diccionario de Iconografía e Iconología*. (5ª ed. ampliada). Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1985). “El escultor Martín de Andújar en Gran Canaria”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 31, Madrid-Las Palmas.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1988). “Pintoras-doradoras tinerfeñas: Ana Francisca” en *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, Las Palmas de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ MESA, M. (1992). *Historia de Santa Úrsula*. Santa Cruz de Tenerife: Iltmo. Ayuntamiento de Santa Úrsula.

ARCHIVOS

- Archivo Miguel Tarquis (AMT). Biblioteca General y de Humanidades. Campus de Guajara. Universidad de La Laguna (ULL).
- Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT). La Laguna.
- Archivo Diocesano. La Laguna.
- Archivo Parroquial Santa Ana, Garachico. (APAG).