

Núñez, Jonás (coord.). *Homenaje al profesor Alberto Darias Príncipe* (pp. 256-271). Universidad de La Laguna y Cabildo Insular de La Gomera.

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco (2024a). «Cristo Crucificado». En Hernández Abreu, Pablo (ed.). *Santo Domingo en la historia de Güímar. De convento a casa Consistorial* (pp. 112-113). Ayuntamiento de Güímar.

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco (2024b). «Santo Domingo en la corte papal». En Hernández Abreu, Pablo (ed.). *Santo Domingo en la historia de Güímar. De convento a casa Consistorial* (pp. 118-120). Ayuntamiento de Güímar.

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco y Sánchez López, Rubén (2019). «San Francisco de Asís». En Bardón González, Juan Luis (ed.). *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava* (pp. 102-103). Gobierno de Canarias.

Rodríguez González, Margarita (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo de Gran Canaria.

Rodríguez Morales, Carlos (2003). *Cristóbal Hernández de Quintana*. Gobierno de Canarias.

Rodríguez Morales, Carlos (2016). «Pinturas, dibujos y estampas». En Lorenzo Lima, Juan Alejandro (ed.). *La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la Iglesia de la Concepción*. (pp.191-225). Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de La Laguna. La Laguna.

Rodríguez Morales, Carlos (2023). «La pintura canaria hasta Juan de Miranda: canon, historiografía y secuencia». En Rodríguez González, Margarita (coord.). *Juan de Miranda lo pintó. La travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración* (pp. 131- 141). Gobierno de Canarias

Ruiz Álvarez, Antonio (1951a). «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. En torno a la imagen del Gran Poder de Dios» *La Tarde*, 6/6/1951.

Ruiz Álvarez, Antonio (1951b). «La partida de defunción y capellanía fundada por el pintor portugués José Tomás Pablo». *Revista de Historia*, 95-96, p. 348.

Ruiz Álvarez, Antonio (1951c). *Estampas históricas del Puerto de la Cruz. La Semana Santa. La custodia grande y las andas del Corpus*. Puerto de la Cruz.

Ruiz Álvarez, Antonio (1952). «Estampas Históricas del Puerto de la Cruz. La ermita de San Antonio». *La Tarde*, 19/9/1952.

Ruiz Álvarez, Antonio (1956). «Comunicaciones al director», *Revista de Historia*, 113-114, p. 348.

Ruiz Álvarez, Antonio (1957). *Poetas del Puerto*. Ayuntamiento de Puerto de la Cruz.

Sánchez Rodríguez, Julio (2001). *La Merced en las Islas Canarias*. José Sánchez Peñate SL.

Siverio Pérez, José (1988). *Pintura mariana en Tenerife (La vida de la Virgen María en pinturas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Caja de Canarias.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1946a). «Otro artista tinerfeño del XVIII. José Tomás, pintor portuense», *La Tarde*, 9/9/1946.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1946b). «José Tomás, discípulo de Cristóbal Hernández de Quintana», *La Tarde*, 1/10/1946.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1946c). «Los excelentes retratos de José Tomás». *La Tarde*, 18/10/1946 y 5/11/1946.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1947). «Óleo de San José de Tomás Pablo». *La Tarde*, 1/1/1947.

Villalmanzo de Armas, Teresa (2009). «Purificación de la Virgen». En Rodríguez Morales, Carlos (coord.). *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria* (p. 170). Publicaciones de CajaCanarias.

MONOGRÁFICA

Sobre el pintor Manuel Antonio de la Cruz (1753-1809). Revisión biográfica y nuevas atribuciones

About the painter Manuel Antonio de la Cruz (1753-1809). Biographical review and new attributions

Juan Alejandro Lorenzo Lima¹

Entregado: 23 de octubre de 2025

Aceptado: 14 de noviembre de 2025

Resumen: Este artículo plantea una revisión sobre la trayectoria vital y profesional del pintor tinerfeño Manuel Antonio de la Cruz, padre del retratista Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853). Aporta referencias inéditas de archivo y nuevas obras que se le pueden atribuir para comprender mejor el alcance de su trabajo, siempre con afán contextual. Uno de los objetivos que se persiguen es caracterizarlo como un autor cercano al ideario de la Ilustración, común a otros artistas canarios del momento.

Palabras clave: arte, pintura, Ilustración, siglo XVIII, Canarias, grabado, religiosidad.

Abstract: This paper presents a review of the life and professional career of the painter from Tenerife Manuel Antonio de la Cruz, father of the portrait painter Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853). It provides unpublished archive references and new pictures that can be attributed to him for the purpose of better understanding the value of his work, always with contextual attention. One of the objectives is to characterize him as an author close to the Enlightenment, common to other Canarian artists of the moment.

Keywords: art, painting, Enlightenment, 18th Century, Canary Islands, engravings, religiosity.

La biografía de ciertos artistas que vivieron en Canarias el tránsito de los siglos XVIII y XIX no llega a comprenderse sin el medio en que se inscriben sus trayectorias y el trabajo afrontado en aquel momento por otros maestros, hasta el punto de que ese contexto definiría los discursos estéticos y el debate o la reflexión teórica que depende de ellos. Dichas ideas pueden interpretarse como tópicos, pero son ajenas a una aplicación práctica en los análisis que motivan sus realizaciones y el alcance estilístico

que presuponemos a menudo. El problema es mayor cuando la documentación impide conocer tales aportes y lo que deriva de unas vidas difusas e itinerantes como las suyas, condicionadas a veces por aspectos que trascienden a los asuntos previsibles de tipo personal o profesional. Nos enfrentamos entonces a un panorama complejo y errático en los planteamientos de interpretación, que no se presta a lecturas lineales o, al menos, a unos discursos concretos para comprender la diversidad

1 Dirección General de Cultura y Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias. ORCID: orcid.org/0000-0001-9016-2529. Correo electrónico: jlorldim@gobiernodecanarias.org.

de casuísticas que llegaron a darse al mismo tiempo en el medio peninsular, las islas y los territorios del Nuevo Mundo².

Manuel Antonio de la Cruz (1753-1809), padre y mentor del retratista Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), es un ejemplo elocuente de dichos presupuestos en un entorno próximo y cambiante [fig. 1]. A pesar de lo que vamos conociendo de su biografía, no deja de ser un creador esquivo e incomprendido, que requiere mayor atención en nuestro tiempo. Con él, además, muchos contemporáneos tuvieron una percepción contraria respecto al valor que su actividad adquirió a finales del siglo XVIII. Ese hecho no deja de ser una paradoja más, porque, al tiempo que se presentaba en Lanzarote como «profesor del arte de la pintura y la talla», el obispo Antonio Tavera advirtió que su hijo Luis, quien lo había retratado durante el verano de 1792 en Tegui, era un artista prometedor. Señaló en tal sentido que «el padre de este chico es un pintor con pocos principios», algo que previene sobre la percepción real que existía de sus capacidades (Concepción Rodríguez, 2004a, p. 480). Dicha idea contrasta con las opiniones que el mismo De la Cruz manifestaba en aquel tiempo, porque, entre otras circunstancias, cuestionó el trabajo que algunos carpinteros o retablistas venían desarrollando en las islas. De ahí que defendiera siempre la superioridad de sus creaciones frente a las de unos oficiales sin instrucción ni principios, cuyas obras, señala, «causan risa por las distribuciones y medidas mal templadas» (Concepción Rodríguez, 1995, p. 369).

La capacidad de aparentar o asumir un rol distinto al conocido anteriormente resulta consustancial al nuevo estatus que los artistas adquirieron durante la crisis del Antiguo Régimen, cuando muchos aspiraron a un reconocimiento que eludiese la consideración previa de artesanos u oficiales sin fundamentos teóricos. En ese sentido, Manuel Antonio de la Cruz es, junto al también pintor Cristóbal Afonso (1742-1797), un caso recurrente para abordar dicho fenómeno en Canarias, donde Juan de Miranda (1723-1805) difundía ya un *arte de la pintura* nuevo, que alentaban modelos de gran modernidad, la experiencia acumulada tras un largo viaje por tierras peninsulares, el ideario académico y cuanto era inherente a él por circunstancias ajenas a la praxis artística (Lorenzo Lima, 2011). En ese mismo entorno, que tampoco resulta ajeno a la trayectoria de un elevado número de autores que conocieron

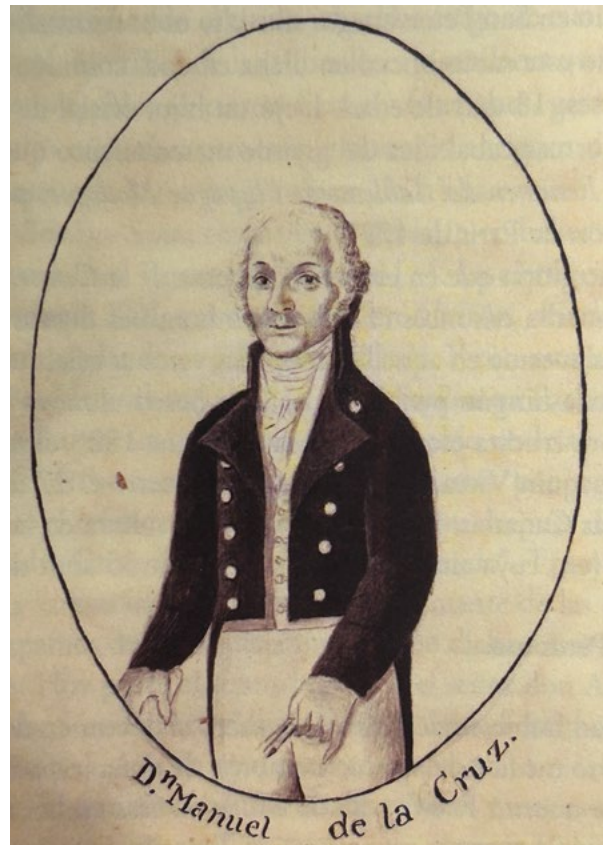


Fig. 1. José Agustín Álvarez Rixo: *Manuel Antonio de la Cruz*. Biblioteca Universitaria de La Laguna (Fondo Álvarez Rizo). Foto: BULL.

por distinta vía los ideales del Neoclasicismo (Rodríguez González, 1986), centraremos la atención ahora.

Los aspectos descritos se antojan determinantes y conviene advertirlos de entrada, puesto que el bagaje historiográfico no centra la atención en cuestiones estéticas y contextuales muchas veces. Desde el siglo XIX, cuando José Agustín Álvarez Rixo escribió una primera semblanza sobre el artista (2003), se sucedieron diversas contribuciones que han ayudado a perfilar su biografía e identificar los trabajos que firmó, están documentados o se le podían atribuir por razones diversas. En ese sentido, los aportes puntuales de Guigou y Costa (1945), De la Rosa Olivera (1943 y 1945), Padrón Acosta (1952) y Tarquis Rodríguez (1958), entre otros, fueron sintetizados por Calero Ruiz (1982) en la única monografía que se ha publicado hasta el momento³. En ella y en los comentarios oportunos de Rodríguez González (1986) sobre la faceta pictórica queda fundamentado un bagaje que más tarde renovó Concepción Rodríguez, a quien se debe, entre

otros méritos, el descubrimiento de trabajos suyos en la isla de Fuerteventura (1995) y de pormenores que condicionaron la existencia del artífice y de sus familiares leños de Tenerife (2004). Ahora, cuando conocemos mejor el panorama artístico de Canarias a finales del Antiguo Régimen, resulta oportuno volver sobre esos asuntos y definir con otro alcance las coordenadas vitales y profesionales del autor, siempre en clave contextual.

Sin obviar tal idea como hilo conductor o premisa para el análisis, un objetivo tan complejo no puede eludir una evidencia más: la situación de Manuel Antonio de la Cruz es sintomática de los problemas que origina el estudio de los fenómenos pictóricos a partir de cuestiones formales o propiamente cronológicas, que olvidan a menudo presupuestos genéricos. Una historia del arte mal dividida en siglos y estilos no ha esclarecido el medio en que transcurre su labor, porque, como muchos coetáneos, el maestro portuense fue partícipe de un complejo credo estético. Algunos lienzos que recuperamos y otros que le atribuimos en este artículo demuestran que no se limitó a un único lenguaje, por lo general poco receptivo al cambio. Al contrario, la trayectoria reivindicada ahora ejemplifica el avance que la pintura isleña tuvo en aquel tiempo. Se supone que sus primeros trabajos guardan relación con maestros que asumían y reinventaban los modos de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), para atenerse luego a una evolución que lo aproximó primero a las formas de Juan de Miranda y finalmente a los postulados del clasicismo, quizá con más limitaciones de las que parece a simple vista. Es, en sí misma, una síntesis de los modos o recursos que se dieron entonces en las islas y del alcance que el ejercicio artístico tuvo entre unos coetáneos que por primera vez empezaban a ser conscientes de los estilos, de los planteamientos técnicos, del valor que la praxis adquirió como reflejo de un debate intelectual y, sobre todo, de los modelos recurridos o reinterpretados con autonomía en diversos trabajos. A esas cuestiones, debidamente contextualizadas en clave personal y creativa, prestaremos atención en los epígrafes que siguen.

Una biografía incompleta

Podría decirse que la distinción de Manuel Antonio de la Cruz comienza con una voluntad firme de esclarecer su biografía, sobre la que existen opiniones contrapuestas desde la década de 1940. Los aspectos fundamentales de ella son conocidos gracias a las síntesis que aporta-

ron Calero Ruiz (1982, pp. 29-35), Rodríguez González (1986, pp. 161-164) y Concepción Rodríguez (1995, pp. 361-380), pero sus hechos más notables no conviene valorarlos en clave menor o localista. La trayectoria de un autor tan variable nos ayuda a comprender el alcance de un trabajo prolongado en el tiempo y de los condicionantes que la hicieron posible durante una época de cambios sociales, novedades en lo cultural y pocas transformaciones respecto a hechos globales que influían en la vida cotidiana de sus protagonistas y coetáneos. En ese sentido, las andanzas conjuntas de los De la Cruz se podrían estimar como resultado de un sentimiento generalizado o, al menos, común entre artistas y creadores que revelan afinidad entre sí, cuya aspiración era dar respuesta a demandas que estaban perfectamente alineadas con las expectativas del tiempo que les tocó vivir (Lorenzo Lima, 2011).

Los primeros datos a revisar tienen que ver con el nacimiento y las circunstancias que posibilitaron el bautismo de Manuel Antonio de la Cruz. La identificación de su partida sacramental con la de «Manuel Antonio», «un hijo de padres no conocidos» que Juan Gutiérrez apadrinaba al tiempo de ser bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de Francia, llevó a pensar que el pintor había nacido en el Puerto de la Cruz antes del 2 de enero de 1750⁴. En ese sentido, una tradición oral, que los biógrafos del siglo XIX refirieron a modo de anécdota y no cuenta con respaldo documental, recuerda que pudo encontrarse sobre el fondo de una pipa o dentro de un tonel, al parecer en el callejón del Juego (Padrón Acosta, 1947). Un siglo después, Álvarez Rixo (2003, p. 164) explicaba que «le halló cierto tonelero que vivía cerca y le educó». Tal circunstancia invitaba a creer que el mismo Gutiérrez fue su *descubridor* o alguien próximo a un suceso tan fortuito (Guigou Costa, 1945, p. 260), aunque es poco lo que sabemos de dicho personaje y, menos aún, de un vínculo hipotético y regular con el futuro artista⁵.

Defendemos ahora que su partida de bautismo se corresponde realmente con la de «Manuel Antonio de la

2 Así lo defienden varios investigadores a la hora de interpretar la pintura en ambos virreinos de América, tal y como revelan los estudios contenidos en Alcalá y Brown (ed.) (2014).

3 Al recogerse en este libro gran parte de la bibliografía previa y el material de archivo conocido, siempre que sea posible citaremos a partir de él para simplificar las notas correspondientes.

4 AHDLL: FPNSPF, Libro 6 de bautismos, f. 101r. Transcribe y da por válido ese registro sacramental Calero Ruiz (1982), pp. 29, 61/nº 1, recogiendo el parecer de investigadores previos como Rosa Olivera (1945), Guigou y Costa (1945) y Tarquis Rodríguez (1958a), entre otros.

5 Aunque se podrían plantear otras posibilidades, deducimos que el padrino debe identificarse con Juan Gutiérrez, natural de La Orotava e hijo de Juan Gutiérrez Brito y María del Rosario. En mayo de 1726 casó con Tomasa Agustín Machín, natural del Puerto de la Cruz e hija, a su vez, de Pedro Machín y Tomasa de los Santos (AHDLL: FPNSPF, Libro 4 de matrimonios, ff. 15v-16r). Con ella tuvo al menos ocho hijos, que fueron bautizados en la Parroquia de la Peña de Francia entre mayo de 1727 y diciembre de 1750 (AHDLL: FPNSPF, Libro 5 de bautismos, ff. 33r, 92r, 108r y libro 6 de bautismos, ff. 16r, 41v, 67v, 83r, 109r).

Cruz», otro expósito o hijo de padres no conocidos que el 21 de septiembre de 1753 recibió el bautismo en el mismo templo. Avalan esa posibilidad la concreción del apellido o sobrenombre De la Cruz y la identidad de su padrino, que en dicha ocasión fue Manuel Pérez⁶. Natural del Puerto de la Cruz, este vecino contrajo matrimonio con la también portuense Agustina Lorenzo y meses después nació su hija Antonia Manuela Pérez. Ella fue bautizada en la misma localidad en abril de 1717⁷ y casó con Clemente Domínguez, originario del Realejo de Arriba, en febrero de 1740⁸, por lo que en diciembre de ese año bautizaron a un primer y quizá único hijo en la iglesia parroquial de la Peña⁹.

La cita de esta «buena mujer» se antoja fundamental e insiste en la conveniencia de retrasar tres años el nacimiento de Manuel Antonio, ya que, al tiempo de testar en Tegui se en 1787, declaraba haberlo criado y educado. Tal vez ella heredó el cometido que su padre había asumido en primera instancia, al figurar Manuel Pérez como padrino en el registro sacramental¹⁰. A buen seguro, Manuela Antonia lo designó como albacea y heredero por ese motivo (Concepción Rodríguez, 2004b, p. 74), sin aportar otras pistas al respecto. Cabría suponer, pues, que los Pérez alentaron su formación con el pintor José Tomás Pablo (...1718-1778)¹¹ y lo mantuvieron hasta que pudo independizarse, pero el asunto no queda claro si atendemos a referencias o fuentes complementarias. Sorprende, sin embargo, que los libros sacramentales de la Peña de Francia no registren otros hijos de dicho matrimonio, con los que el pintor conviviría; y hasta donde se sabe, tampoco existen datos ni indicios para identificar con posterioridad a sus padres políticos o de adopción. Aunque no coinciden todas las referencias, sobreentendemos que, según el padrón poblacional de 1779, integraban la misma familia que habitó en la casa número 91 del centro de Puerto de la Cruz¹².

Sea como fuere, no volvemos a tener noticias de Manuel Antonio de la Cruz hasta que medió la década de 1770. Poco antes, en septiembre de 1773, firmaba una carta de poder para que los procuradores Luis Domingo Albelo y Francisco Antonio Álvarez de Ledesma lo representaran en un pleito que sostuvo con el también vecino del Puerto de la Cruz Pío de Calar, al parecer por unas «palabras de injuria» que ambos intercambiaron (Calero Ruiz, 1982, p. 77). En ese tiempo, cuando superaba los veinte años de edad, se relacionó con la dinámica mercantil del lugar y los burgueses que regían varias casas de comercio, puesto que algunos documentos previenen sobre un trato cercano con Tomás Cologan Valois (1743-1810) y otros familiares y empleados suyos. A él dirigió una carta donde reclamaba en octubre de 1777 el pago de dos pesos por «las dos ocasiones [en] que fui a evaluar a la casa de inventario»¹³, algo que, sin quererlo, confirma su dedicación temprana a las tareas comunes de tasación o peritaje de bienes.

A finales de abril de 1775 contrajo matrimonio con la joven Juana Josefa Nepomuceno Ríos y Camacho (Rosa Olivera, 1945, pp. 86-87), a buen seguro con la complacencia de sus allegados¹⁴. Ella era hija del maestro carpintero Juan Antonio Ríos o de los Ríos, natural de La Orotava, y de Josefa Camacho, nacida en el Puerto de la Cruz en mayo de 1754¹⁵, quienes, a su vez, habían casado en la Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia en marzo de 1749¹⁶. El enlace que nos ocupa con Juana Nepomuceno fue un incentivo para el joven pintor, porque, como era previsible, los hijos o descendientes propios no tardaron en llegar. Aunque solo alcanzaron la madurez Luis Paulino y Juana Evangelista de la Cruz y Ríos, nacidos respectivamente en junio de 1776 y septiembre de 1780, los registros parroquiales del Puerto de la Cruz documentan el bautizo de al menos una niña más, Gregoria Juana, en enero de 1778¹⁷. A raíz de ellos, si atendemos a la identidad de sus padrinos, se prueba la cohesión del grupo familiar y las relaciones que ambos contrayentes alentaron en un entorno próximo¹⁸.

6 AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de bautismos, f. 131r.

7 AHDLL: FPNSPF. Libro 4 de bautismos, f. 62v.

8 AHDLL: FPNSPF. Libro 5 de matrimonios, f. 28r.

9 De nombre Francisco Javier, fue apadrinado por Pedro Martín Ravelo. AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de bautismos, f. 28r.

10 AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de bautismos, f. 131r. Tampoco parece casual que el nombre impuesto al bautizado invierta los que tuvo su tutora: Antonia Manuela y Manuel Antonio.

11 El vínculo entre ambos artistas surge a partir de un comentario de Álvarez Rixo (2003), pp. 164-165, analizado con otro criterio por Calero Ruiz (1982), pp. 29-30 y Rodríguez González (1986), pp. 164-166.

12 El padrón de ese año refiere que en ella vivían el tonelero Clemente Domingo y Antonia María, su mujer, quien sabía coser y hacía encajes. Junto al criado Juan Domínguez, todos ellos lo «pasa[ba]n razonablementex». ARSEAPT: Fondo Real Sociedad. RS 22 (22/22), ff. 155r-204r. Cit. Ramírez García (2023), p. 93.

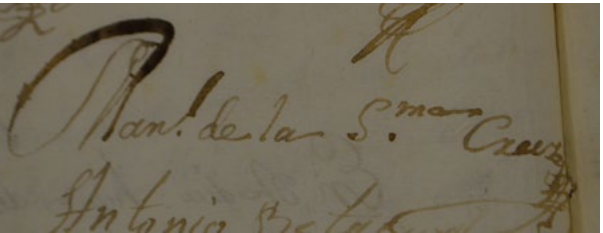
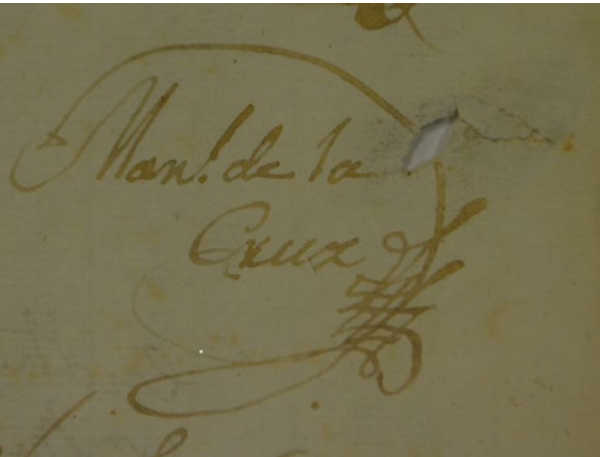


Fig. 2. Firmas de Manuel Antonio de la Cruz. Archivo Municipal de Puerto de la Cruz. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

La situación del matrimonio fue dispar siempre. Manuel Antonio no aportó caudal ni enseres propios al tiempo de casar, pero, por el contrario, su mujer contaba con un patrimonio estimable y el respaldo económico de los que acabaron siendo suegros del *maestro pintor* (Rodríguez González, 1986, p. 161). En cualquier caso, dichos recursos no procuraron estabilidad ni tantos beneficios a la familia que ambos conformaban. Como recordó la misma Juana Josefa al testar en 1801, después del enlace tuvieron que vender joyas y mobiliario para sostenerse «en todos aquellos tiempos que por falta de trabajo personal nos era preciso alimentarnos y seguir con el decente porte de nuestra crianza, particularmente para atender a (...) mi marido en las enfermedades que sufrió» (Rosa Olivera, 1945, pp. 86-87). Valoraba entonces que «ni con la viña y las tierras compradas en Lanzarote, ni con mucho más valor se podría reponer el de la casa (...) terrera del Puerto de La Orotava [que transfirieron] y el de las prendas y muebles expendidos que traje a dicho matrimonio»¹⁹. En efecto, varios documentos refieren la mala salud que tuvo siempre el artista y un riesgo real de muerte en mayo de 1784, mientras residía en Fuerteventura. No parece casual, pues, que Agustín Cabrera Betancourt, mayordomo del templo matriz de aquella isla, lo refiriera como «un hombre de poca sustancia» (Concepción Rodríguez, 1995, p. 365).

19 Trabajamos con una copia de dicho documento, inserta en AHDLL: FPSDLL. Legajo 4 de testamentos, ff. 229v-230r.

A pesar de tanta adversidad, Manuel Antonio tuvo un trato excelente con los miembros de su familia política, hasta el punto de que el padrón vecinal de 1779 lo describe residiendo junto al suegro, ya viudo, en una casa de su propiedad existente en el barrio o distrito de La Hoya²⁰. Identificado con el número 79, en dicho inmueble convivían el mismo Juan Antonio Ríos, el pintor y su mujer Juana Nepomuceno junto al primer hijo de ambos, el futuro retratista Luis de la Cruz, quien tenía ya tres años y aprendía a leer. Al igual que la citada Juana Nepomuceno de los Ríos, las criadas América, de 28 años, y Agustina, de tan solo 11 años, sabían hilar, coser y hacer encajes, de modo que su trabajo cotidiano incrementaba la economía de un hogar donde no existió tanto caudal. Los apuntes del mismo padrón refieren que en «la casa (...) hay comodidad y se portan con decencia», señalando, incluso, que todos los moradores «viven de su trabajo e industria (...), tienen diferentes casas terreras y un caballo de alquiler»²¹.

Suegro y yerno figuran como testigos y participantes en la elección de los cargos públicos del Puerto de la Cruz a finales del año 1777, si bien Manuel Antonio lo había hecho en solitario el año anterior. Además, ambos asistieron en compañía de los «vecinos notables del lugar» a las juntas o asambleas celebradas en 1778²². El pintor firmó las actas de estas reuniones como Manuel de la Santísima Cruz o de la Santa Cruz, dándose la coyuntura de que dicho apelativo fue borrado luego para simplificar su nombre al de Manuel Antonio de la Cruz o, mayoritariamente, Manuel de la Cruz [fig. 2]. Aunque parece anecdótica, en esa práctica descubrimos un intento de enmascarar u ocultar los orígenes sencillos, puesto que las formas elegidas inicialmente remiten a una naturaleza expósita. El relieve alcanzado después de 1775 con su matrimonio y la familia que empezaba a formar explicarían tal determinación, pero, atendiendo a los registros sacramentales de mediados de siglo, descubrimos que el sobrenombre De Cruz o De la Cruz no fue recurrido cuando se produjo su bautizo. El predominante entonces para los hijos de padres no conocidos en el Puerto de la Cruz era De la Peña, en alusión a la titular del templo donde recibieron el primer sacramento²³.

20 María Josefa Camacho, suegra del pintor desde hacía unos meses, falleció en el Puerto de la Cruz a finales de junio de 1775. AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de entierros, f. 168v.

21 ARSEAPT: Fondo Real Sociedad. RS 22 (22/22), ff. 155r-204r. Cit. Ramírez García (2023), p. 228.

22 AMPC: Libro del pueblo (1772-1782), ff. 27r-27v, 28r-28v, 30r-30v, 34r, 35r-36v, 39v-42v, 56r-56v.

23 Si tomamos como referente el libro 6 de bautismos (1738-1754), solo hay constancia de un niño al que se impuso el apelativo o sobrenombre De la Cruz, que identificamos ahora con el artista. En cambio, De la Peña fue otorgado a un total de 14 expósitos o hijos de padres no conocidos. Cfr. AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de bautismos, ff. 42r, 49r, 52r, 57r, 60r, 60v, 69r, 82v, 91r,

Una determinación tan clara de progreso y mejoría en lo social no escapa a acciones promovidas en aquel tiempo por Manuel Antonio de la Cruz y su mujer, quienes, incluso, residieron en otras islas junto a Juan Antonio Ríos y los hijos que ya tenía el matrimonio. De ahí que durante las décadas de 1770 y 1780 el pintor asumiera encargos en solitario o junto a su suegro, siempre de manera efectiva. En abril de 1783, por ejemplo, se comprometió con el beneficiado y mayordomo Juan Mateo Cabrera a construir unas andas de baldaquino para la efigie titular de la parroquia de Betancuria, cuyos materiales serían comprados por mediación suya en la isla de Tenerife. El problema vino dado por el sobrecoste de 200 pesos que tuvo dicho trono, de modo que el citado Agustín Cabrera, nuevo responsable de la fábrica, no quiso asumir el pago de tal cantidad y originó un pleito de gran interés por los argumentos expresados. De las declaraciones del litigio deducimos que el artista residía junto a su suegro en la localidad de La Oliva, que pudo trasladarse una temporada a Betancuria para adelantar la obra y que los Cólogan propiciaron la compra de madera de pinsapo con la que darle término, además de otra porción menor de madera de castaño en Los Realejos y hasta cien libros de pan de oro en Santa Cruz de Tenerife²⁴.

Lo importante ahora es que esas andas, descritas siempre como «grandes (...) y sobredoradas», fueron evaluadas por maestros residentes en la isla y generaron cierto malestar entre ellos, quizá porque el trabajo conjunto de Ríos y De la Cruz limitaba sus aspiraciones laborales en un medio conservador y poco dado al cambio (Concepción Rodríguez, 1995, p. 365). En todo caso, cabría identificar dicho encargo con el trono o baldaquino subsistente en la misma parroquia, cuya morfología y estructura previenen sobre la estilización de un modelo usual para carpinteros y plateros de Tenerife durante el siglo XVIII. Los pilares abalaustrados de fino porte y volumen, el basamento ligero de líneas quebradas, el cielo con formas mixtilíneas y las piezas que subsisten de los airosos remates acentúan la idea de su «exquisita manufactura», que el artista reivindicó en todo momento²⁵.

Los años de residencia en Fuerteventura propiciaron el trato de Ríos y De la Cruz con el beneficiado del templo de La Oliva Pedro Acosta Ponce, quien declaró a favor

de su causa en el pleito de las andas (Concepción Rodríguez, 1995, p. 366). No extraña, pues, que entre 1783 y 1785 Manuel Antonio afrontase diversos trabajos en la parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria por indicación suya y del mayordomo Julián Leal Sicilia, cuestionado luego por Agustín Cabrera como sucesor en dicha responsabilidad. En marzo de 1785 el propio pintor enumeraba las acciones emprendidas, limitándolas al pintado y dorado de las puertas de la sacristía, del nicho de la Virgen en el mismo presbiterio que presidía ya el «altar de pinturas» regalado por Juan de Miranda, de las sillas de la sede y, sobre todo, del nuevo púlpito y su tornavoz a juego, que el carpintero Juan Vicente Cairós había construido en la misma localidad junto a dos oficiales más. Aunque hubo desajuste con el oro invertido finalmente en ambas piezas, el artista cobró por su trabajo veinte fanegas de trigo y veinte más de cebada (Lavandera López, 2011, p. 177).

Las «efigies de los evangelistas» que decoran el púlpito, pintadas sobre «unas láminas de madera (...) con molduras recortadas» a las que dio forma el maestro Domingo Delgado, evidencian los derroteros artísticos de Manuel Antonio de la Cruz en aquel momento [fig. 3]. Ya se había especulado sobre su autoría a partir de la comparativa con otras conservadas en el Puerto de la Cruz (Rodríguez González, 1986, p. 167), pero la dependencia de cada figuración respecto a modelos de origen nórdico e italiano, la unidad del colorido entre ellas y la simpleza de las formas definen su estilo temprano, antes de que los ideales neoclásicos condicionaran un trabajo más esporádico por parte suya con los pinceles. Correspondió a Juan Antonio Ríos, su suegro, evaluar el gasto realizado en las sillas y el mismo púlpito, señalando, como «facultativo en todo género de carpintería» y «perito (...) de todas las obras de carpintería, de arte y otros estilos», que la suma de 958 reales y 6 cuartos resultaba acorde a los bienes concluidos antes de que emitiera el informe en agosto de 1786 (Lavandera López, 2011, pp. 174-175).

Manuel Antonio de la Cruz era ya un autor de referencia, por lo que tampoco extraña que se vinculara a otras empresas artísticas de la misma isla de Fuerteventura o, incluso, de Tenerife y de Lanzarote, donde residió varios años durante la década de 1790. Anteriores a 1782 son, por ejemplo, las pinturas murales que decoran el presbiterio de la ermita de San Pedro Alcántara en La Ampuyenta, cuya simplicidad en las formas copiando recursos previos de Miranda, lo convencional del mensaje iconográfico y las recreaciones arquitectónicas a partir de modelos que proporcionó el tratado sobre perspectiva

de Andrea Pozzo, que conocía y al que recurrió en otras ocasiones, podrían asociarse con su actividad lejos del Puerto de la Cruz. No obstante, en un último estudio nos decantamos por atribuirles con dudas a Cristóbal Afonso (Lorenzo Lima, 2021, pp. 15-17). Al margen de otras consideraciones, lo notable es que antes de su traslado a Lanzarote con un carácter permanente se había convertido en un maestro versátil y resolutivo, cuyos encargos contemplaron labores propias de madera o carpintería por el auxilio que su suegro le prestaba siempre (Concepción Rodríguez, 1995, pp. 364-367).

Hacia 1788 el artista, su mujer y los dos hijos acordaron establecerse en Teguije junto a Juan Antonio Ríos, quien un año antes fue elegido alcalde del oficio de carpintería por los regidores del Cabildo (Torres Torres, 2024, p. 462). El deseo de fijar allí su domicilio y taller puede constatar al conocer las compras que todos ellos realizaron después en dicha isla (Rodríguez González, 1986, p. 162), las deudas contraídas con algunos vecinos y las escrituras de poder que firmaron para tal propósito, ya que antes venderían una casa del Puerto de la Cruz que formaba parte de la dote de Juana Nepomuceno Ríos (Concepción Rodríguez, 1995, pp. 367-368). Así lo refiere la propia implicada en su testamento de 1801, donde, incluso, enumera las propiedades adquiridas a raíz de una itinerancia irregular entre islas. En ese entonces le pertenecían cuatro casas terreras en el barrio de la Zamora del Puerto de la Cruz, tres más en dicha localidad y otra en el céntrico barrio de La Hoya, que había edificado su padre y sirvió de «hogar principal» a la familia durante una larga temporada. A ellas se suman las tierras compradas en Lanzarote junto a su marido, que fueron un pedazo de viña, un cercado con cinco fanegas y media, un pedacillo de tres almudes y otra fanega «donde llaman la Montaña de la Vieja»²⁶. Desde allí ambos atendieron asuntos económicos y sus posesiones en el Puerto de la Cruz, ya que, por ejemplo, algunas cartas delatan un trato continuo con la casa Cólogan durante la década de 1780 (Rodríguez Morales, 2016, p. 31).

Laboralmente, los años de estancia en Lanzarote, quizá algo menos de una década, no fueron fáciles por el enfrentamiento de Manuel Antonio con maestros que trabajaban en la isla, sobre todo con carpinteros que eludían los rigores y el control de aquel tiempo (Concepción Rodríguez, 1995, pp. 368-373). Una determinación de ese tipo queda avalada por el estatus de su suegro, quien, hasta



Fig. 3. Púlpito. Parroquia de Nuestra Señora de Candelaria, La Oliva. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

105r, 107r, 131r, 132r, 134r, 136v.

24 AHDLP: Sección 8, parroquial. Caja «Parroquias de Fuerteventura», sin clasificar [al tiempo de su consulta en 2008].

25 AHDLP: Sección 8, parroquial. Caja «Parroquias de Fuerteventura», sin clasificar.

26 AHDLL: FPSDLL. Legajo 4 de testamentos, ff. 228v-229v.

donde se sabe ahora, ostentó el cargo de alcalde del oficio de carpintería hasta 1792 (Torres Torres, 2024, pp. 462, 479, 508, 527, 543). La aspiración de ambos por imponer la normativa en vigor y ganar el respaldo de personajes notables como los obispos o los regidores del Cabildo son indicios notorios en tal sentido, ya que el pintor conoció a Antonio Távira en Teguiise durante el verano de 1792 e intentó obtener su protección (Lorenzo Lima, 2026, en prensa). En todo caso, las posibilidades de trabajo que tuvo allí como «maestro pintor» y «profesor del arte de la talla» no eran tantas como él y sus allegados esperaban. A ese periodo corresponde, sin embargo, el cuadro de las Ánimas del Purgatorio que preside un altar propio en la parroquia del pueblo de Tinajo, datado en 1793 y no en 1804 como se venía argumentando (Concepción Rodríguez, 1995, p. 367), y quizá el pequeño lienzo de Santiago Apóstol que conserva la ermita de Tahíche, para el que llegó a plantearse también una datación tardía (Hernández Socorro, 2014, p. 191).

Los intereses del matrimonio De la Cruz y Ríos no eran solo artísticos o laborales en aquellos momentos, de modo que ese hecho obligaba a que el pintor cambiara de residencia permanentemente. En diciembre de 1791, por ejemplo, Manuel Antonio asistió a las juntas vecinales donde pudieron elegirse los cargos públicos del Puerto de la Cruz para el año siguiente²⁷; y en enero de 1792, semanas después, fue arrestado en Lanzarote junto a Carlos Méndez y Antonio Guerra Suárez por irregularidades en la elección de los cargos de diputados de abastos y síndico personero de aquella isla, cuya nulidad defendieron los implicados (Rodríguez González, 1986, p. 162). Un año antes fue elegido por los regidores de su Cabildo como diputado para el control de la alhóndiga o pósito comunal (Torres Torres, 2024, p. 536). Al margen de esa coyuntura, las amistades y los contactos surgidos en las islas orientales propiciaron encargos sustanciosos después de 1795. Sabemos ahora que Antonio de Torres y Ribera, vicario y beneficiado de la parroquia de Teguiise, le encomendó la construcción, el montaje y quizá la pintura y el dorado del retablo de madera que iba a erigir en una capilla que había edificado en ella para la escultura de san José con el Niño (Lorenzo Lima, 2026, en prensa).

Un requerimiento de dicho sacerdote, firmado a principios de 1796, aclara que el maestro residía ya en Las

Palmas de Gran Canaria y que Torres reclamó su traslado junto al mismo retablo, que «es regular (...) se halle (...) en el día muy adelantado»²⁸. Nada más sabemos de esa obra perdida a raíz del incendio que arruinó la iglesia en 1909, pero resulta de interés porque, gracias al trabajo previo de su suegro, De la Cruz avalaría el prestigio ganado como «oficial de carpintero» (Lorenzo Lima, 2026, en prensa). En todo caso, los intereses y la residencia del maestro portuense se dirigieron entonces a la capital de Gran Canaria, donde consta que vivió de modo permanente junto a su familia y ejerció varios años como pintor (Calero Ruiz, 1982, p. 31), tasador de manufacturas artísticas (Rodríguez González, 1986, p. 163) y dibujante para ilustrar pleitos dirimidos por la Audiencia (Quintana Andrés y Socorro Santana, 2020, p. 6). Este periodo coincide con un tiempo de actividad constante en torno al obrador de José Luján Pérez (1756-1815), cuyas esculturas encarnó y estofó con éxito (Calero Ruiz, 2007, pp. 167-172).

Es probable que la estancia en Gran Canaria se valorara siempre como temporal, porque, mientras residía allí, Manuel Antonio no descuidó el adelanto de sus propiedades en Lanzarote y Tenerife. Por ese motivo, en agosto de 1799 dio poder a su hijo Luis, avecindado ya en el Puerto de la Cruz, para que administrara el alquiler de las casas que Juana Nepomuceno Ríos aportó al tiempo de casarse y se encontraban en dicha localidad bajo el cuidado de Francisco Goyri (Rodríguez González, 1986, p. 163). En todo caso, el siguiente destino del matrimonio no fue el valle de La Orotava. Manuel Antonio de la Cruz, Juana Nepomuceno y su hija Juana Evangelista, que estuvo siempre en compañía suya y no había casado aún, pasaron a vivir en la ciudad de La Laguna durante los primeros años del siglo XIX. Allí falleció su mujer en diciembre de 1801 (Tarquis Rodríguez, 1958a), pero en el testamento que dictaba semanas antes hizo una mejora en favor de la citada Juana Evangelista de la Cruz y Ríos (Calero Ruiz, 1982, pp. 31-32, 66-68). A pesar de que en él designaba a los dos hijos que iban a sobrevivirle como únicos herederos, sus sentidas y emotivas declaraciones, que reflejan muy bien las vivencias de un matrimonio inconsistente por problemas de trabajo y salud, no olvidaron el cuidado que ella les brindó por cuanto «ha sido y es la que siempre nos ha acompañado y sufrido las incomodidades de uno y otro, causadas por nuestras enfermedades»²⁹.

La muerte de la matriarca familiar obligó a que la herencia estipulada se repartiera meses más tarde entre el marido y ambos hijos, liberándoles así de la administración posterior. Luis de la Cruz contrajo matrimonio con Francisca Casañas en enero de 1796 y contaba ya con una familia propia en el Puerto de la Cruz, donde nacieron hasta cinco hijas (Calero Ruiz, 1982, p. 32) y ejerció como alcalde real en 1808 (Padrón Acosta, 1952, pp. 20-24). Por su parte, Juana Evangelista trabajaba como bordadora y ganó una autonomía mayor durante aquel tiempo, aunque fallecía de forma repentina en La Laguna a finales de septiembre de 1808 (Guerra, 1976, t. II, p. 63). Anteriormente había desposado en Santa Cruz de Tenerife con el escribano Enrique José Rodríguez (Álvarez Rixo, 2003, p. 165). Entretanto, Manuel Antonio casó con Casta Quintero y Estévez, viuda, a su vez, de Pedro Ramón Fernández de Sosa (Rosa Olivera, 1943, p. 91).

Este segundo matrimonio, que no tuvo descendencia, pudo deberse al clérigo José de la Concepción Quintero y Estévez, quien era entonces párroco del pueblo de Tejina. Consta que el pintor residió en su casa mientras doraba y pintaba el retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé en 1802 (Álvarez Rixo, 2003, p. 165), a buen seguro antes de que el futuro cuñado oficiara la ceremonia nupcial en La Laguna el 14 de octubre de ese año (Rodríguez González, 1986, p. 163). El parentesco y la residencia durante unos meses en Tejina explican que en 1803 vistiera y estofara una escultura previa de la Virgen de los Dolores para el mismo templo (Padrón Acosta, 1943, pp. 13-15), de modo que, atendiendo a su acabado y a los documentos disponibles, cobra sentido la hipótesis de que dicha pieza sea un trabajo suyo, no una creación más de José Luján Pérez (Lorenzo Lima, 2006, pp. 90-97). Además, es probable que participara en el montaje y la pintura de un retablo nuevo para dicha imagen, costado antes de enero de 1803 por Quintero, el capitán Bartolomé Rodríguez y otros devotos (Rosa Olivera, 1943, p. 91).

En esa idea insisten las declaraciones posteriores del mismo sacerdote, quien, al testar en diciembre de 1828, recordó que la mayordomía parroquial de San Bartolomé le adeudaba algo más de 180 pesos por los trabajos emprendidos en su fábrica a principios del siglo XIX. Explicaba entonces que «el altar mayor se pintó y doró a mi costa y de los vecinos, como está escrito en el mismo retablo», aunque costearía también el plateado de otros bienes y de las barandas del presbiterio. En relación con «la hermosísima y devota imagen de Nuestra Señora de los Dolores», mencionó exclusivamente que las acciones

en torno a ella se limitaron a la construcción de su «retablitio» y a los trabajos ya señalados de pintura, oro y estofo³⁰, por lo que, a nuestro juicio, ese hecho invalida la autoría de Luján Pérez que el prebendado Antonio Pacheco (1790-1858) propuso para ella en 1847³¹. No olvidaba, sin embargo, que en 1802 Quintero y Estévez intervino el mismo retablo mayor que antes «era de poco gusto en su arquitectura», de modo que De la Cruz, «el mejor pintor que había en las islas», lo pintó «de mármoles y jaspes que llegan a equivocarse con el natural» (Lorenzo Lima y Hernández González, 2016, p. 94).

Los encargos recibidos en aquellos momentos y la inercia familiar, que gravitaba ya en torno a la personalidad emergente de Luis de la Cruz por asuntos artísticos, políticos y militares, propiciaron que el último lugar de residencia para nuestro artífice fuera el Puerto de la Cruz. Allí su hijo ganó una reputación estimable a partir de 1798, cuando figura por primera vez como asistente a juntas vecinales donde se elegían los cargos públicos³². Antes de 1805 Manuel Antonio pudo instalarse en su localidad natal junto a Casta Quintero, a buen seguro en una de las casas terreras que había heredado o en otra que alquilaría para tal fin. No obstante, al testar en julio de 1809, declaraba que en aquel tiempo dispuso de una vivienda en La Laguna y «otra propia de mi segunda mujer (...), que [ella] tiene en Santa Cruz» (Calero Ruiz, 1982, p. 70). Una cercanía mayor respecto a la parroquia de la Peña de Francia posibilitó que recibiera el encargo de modernizar su púlpito y el retablo donde recibía culto la «devota imagen» del Gran Poder de Dios, cuya «anticuada construcción modificó en cuanto se lo permitieron, quitándole las hojarascas talladas de los cojinetes y [las] parras enredadas que tenía en las columnas salomónicas» (Álvarez Rixo, 2003, p. 165). En su reforma se habían atisbado ya modelos de Pozzo y Palladio que conoció a través de publicaciones que poseía (Tarquis Rodríguez, 1958b), pero, a raíz de la última restauración del conjunto, verificamos el alto grado de intervención que tuvo y la solvencia de sus añadidos, entre los que se encuentran toda clase de elementos arquitectónicos, varios moldurajes, los adornos en el remate, el sagrario de traza palladiana y, sobre todo, un revestimiento policromo de gran sutileza por el colorido armónico que procura la imitación de mármoles y jaspes (Lorenzo Lima *et al.*, 2012, pp. 45-48).

27 AMPC: Libro de elecciones de empleos públicos, acuerdos y provisiones (1783-1803), ff. 65r-66r.

28 AHN: Consejos. Legajo 16.845.

29 AHDLL: FPSDLL. Legajo 4 de testamentos, ff. 230r-230v.

30 AHPT: PN, 4002 (escribano Rafael Afonso de Armas), ff. 306r-307v.

31 Así lo plantea en su obra *Municipalidad de Tejina*, que conocemos a partir de una versión manuscrita y autógrafa conservada en BMSCT: Fondo Antiguo. Ms 56 (1), s/f.

32 AMPC: Libro de elecciones de empleos públicos, acuerdos y provisiones (1783-1803), ff. 195v-196v.

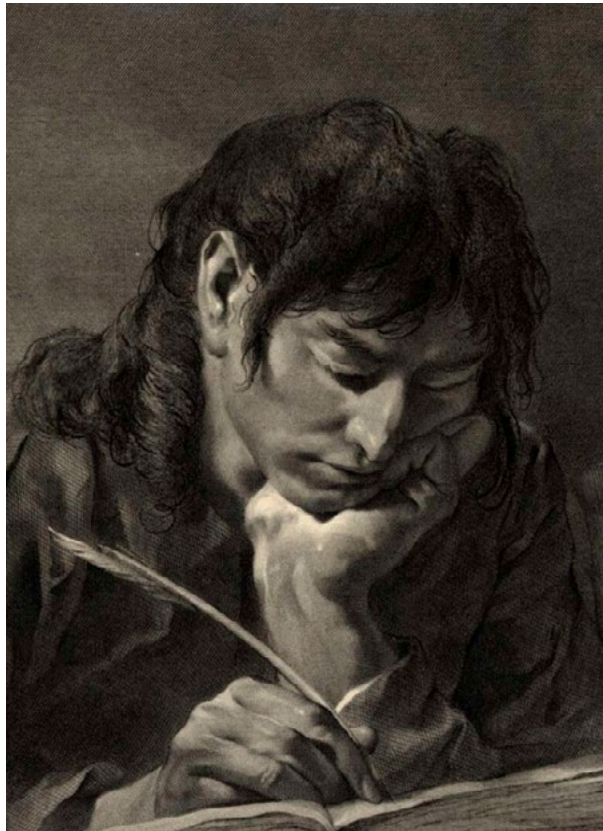


Fig. 4. Giovanni Battista Piazzetta / Marco Pitteri: *San Juan Evangelista*. Manuel Antonio de la Cruz: *San Juan Evangelista*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Foto: Juan Alejandro Lorenzo

Al margen del alcance estético de este proyecto, imbuido ya del espíritu clasicista predominante, los trabajos en el templo parroquial otorgaron una popularidad notable a Manuel Antonio y a Luis de la Cruz, puesto que las reformas del altar y del púlpito fueron sufragadas con limosnas dejadas en Indias por Francisco Antonio Jorge y otras que el sacerdote Nicolás Valentín Hernández, mayordomo del Gran Poder, había recaudado entre el vecindario (Álvarez Rixo, 1994, p. 207). Luis de la Cruz pintó en aquellos momentos cuatro lienzos de temática cristológica que decoran los cuerpos altos del retablo y, contradiciendo la observación de Álvarez Rixo (2003, p. 165) y varios investigadores, quizá la «figura del Salvador» subsistente en el tornavoz del púlpito (Lorenzo Lima, 2022, pp. 12-13), que «antes era de tea oscurecida por los años» (Álvarez Rixo, 1994, p. 207). En relación con el último, su padre sí afrontaría el revestimiento policromo de simulación marmórea, los sobredorados que tuvo originalmente y la representación en serie de los cuatro evangelistas que exhibe aún (Tarquis Rodríguez, 1958c), copiando en ella estampas que reprodujeron efigies análogas del pintor veneciano Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754) (Rodríguez González, 2001, p. 29). Como se estudiará luego, dichas imágenes fueron su epílogo pictórico y permiten una comparativa con otras que le atribuimos ahora [fig. 4].

Semanas después de haber concluido unos trabajos de tanto alcance en la parroquia, Manuel Antonio de la Cruz falleció en el Puerto de la Cruz el 20 de julio de 1809 y al día siguiente fue enterrado en una sepultura de la «propia capilla [del Gran Poder de Dios] que acababa de hermosear» (Álvarez Rixo, 2003, p. 165). Horas antes había dictado las últimas voluntades, donde, entre otras cuestiones, pidió ser amortajado con una sábana blanca. Reconoció la deuda que sus hijos contrajeron con él al dividir la herencia materna en 1803, así como otros desacuerdos respecto a varios terrenos que seguía cultivando en Lanzarote y el reconocimiento de los enseres comprados durante el último matrimonio. Acabó designando a Luis de la Cruz y a Casta Quintero como albaceas, aunque previno que el montante de sus rentas y bienes no iba a cubrir la deuda contraída con esta segunda esposa a raíz de los gastos que ocasionaba la vida conyugal (Calero Ruiz, 1982, pp. 69-70). Tras enviudar de nuevo, Casta contrajo matrimonio con Luis de Armas y vivió durante una temporada en Lanzarote. El 4 de noviembre de 1839 fue enterrada en el cementerio de Santa Cruz de Tenerife, localidad donde había muerto el día anterior (Calero Ruiz, 1982, p. 65).

El contexto. Hacia una nueva valoración del artista

Una trayectoria cambiante e intensa como la de Manuel Antonio de la Cruz no es ajena a la reformulación que el concepto de artista experimentaba entonces, ya que, en última instancia, hereda las reivindicaciones surgidas anteriormente para legitimar su labor y defenderla como un ejercicio intelectual, no solo mecánico o manual (Gállego, 1995). Señalamos antes la alta estima que este autor concedía al trabajo cotidiano, con el propósito de legitimar sus capacidades y, cuando era posible, atenerse a normativa en vigor y al ideario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. De ahí que sus intervenciones en el campo del retablo no contradijeran el discurso latente e infundieran novedades al contexto que esta manifestación creativa ofrecía en las islas (Lorenzo Lima, 2017, pp. 455-492). La implicación en dichos asuntos fue tal que, incluso, redactó un informe para estudiar las canteras de piedra con naturaleza y apariencia marmórea existentes en Fuerteventura, con el fin de limitar las importaciones genovesas e incentivar la producción local (Calero Ruiz, 1982, p. 31). Sin embargo, la memoria firmada al respecto no tuvo respuesta y cayó pronto en el olvido. El propio artífice lamentaba que «ni se habían dignado a contestarle la carta» (Álvarez Rixo, 2003, p. 165).

El trabajo continuo en torno a retablos, tronos y otros enseres de madera obligó a que Manuel Antonio conociera los entresijos del oficio de carpintero, gracias, en parte, a la instrucción proporcionada por Juan Antonio Ríos. Varias herramientas con las que trabajó antes de morir en 1809, entre las que se encontraron al menos «muchos formoncitos», «cepillitos», «molduras de fuerza para hacer molduras», «el barrote» y «un cartabón de hierro» que acabaría heredando José Quintero (Ávila, 2012, p. 473), eran suyas y evocaban el taller que los miembros de la familia integraron en diversas islas. Tal y como advertía el prebendado Pacheco, nuestro artista no escondió los materiales ni la forma de trabajar e implicó a sus propios hijos en varios encargos, especialmente a Juana Evangelista, quien «le ayudaba a dorar y preparar las esculturas para el colorido». Años después, Casta Quintero vistió con pantalones y subía «a los andamios [par]a dorar y estofar retablos» (Calero Ruiz, 1982, pp. 32-33), de modo que las obras encomendadas condicionaron su existencia durante el tiempo de ejecución.

En ese sentido, los encargos que Manuel Antonio de la Cruz atendió como policromador y estofador en el tránsito de los siglos XVIII y XIX lo situaron a la vanguardia de cuan-



Fig. 5. José Luján Pérez / Manuel Antonio de la Cruz: *Santa Ana* [detalle]. Parroquia de Santa Ana, Garachico. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

tos procedimientos técnicos requerían las esculturas de *gusto moderno* (Amador Marrero, 2007, pp. 181-193). No obstante, al igual que sucede con tantas disciplinas creativas, esa otra faceta conviene estudiarla mejor. El prebendado Pacheco afirmó con razón en 1854 que «ni antes ni después ha habido en las islas quien estofe como Cruz», advirtiendo, incluso, que José Luján Pérez no confiaba sus esculturas a otro (Calero Ruiz, 1982, p. 32). La inscripción que presentan las efigies de san Pedro Mártir en Telde (1795) y de san Joaquín y santa Ana en Garachico (1798) confirman su intervención como autor de policromías ricas en matices [fig. 5], pero ese hecho es algo que no puede probarse siempre. En todo caso, parece lógico que atendiera los encargos de este tipo llegados al obrador de Luján desde Lanzarote y Tenerife. Basta reparar en las imágenes de san Ginés y la Virgen del Rosario de Arrecife (Amador Marrero, 2007, p. 191), la Virgen de Gloria de La Orotava (Lorenzo Lima, 2008, pp. 109-110) o varias efigies de Tacoronte, entre ellas la imponente santa Catalina mártir (Bonnet Suárez, 1988, t. II, pp. 183-187), para encontrar afinidades con trabajos de maestros coetáneos y cercanía respecto a modelos y diseños que aportaban manufacturas foráneas.

Igual de controvertida es la producción pictórica de Manuel Antonio de la Cruz, cuyo alcance desconocemos. Analizando solo aspectos cualitativos y cuantitativos, las obras firmadas, documentadas y atribuidas son escasas para un autor que tuvo éxito y trabajó durante más de tres décadas en varias islas. A ello se suma que el cuadro de Ánimas de la parroquia de Yaiza que le fue asignado (Calero Ruiz, 1982, pp. 46-47) no es una creación suya por la cronología que parece arrojar y el estilo que manifiesta (Rodríguez González, 1986, p. 165), en tanto que otros ya desaparecidos no pueden estudiarse, como el lienzo de San Francisco

de Paula que existió en la ermita de la Peñita del Puerto de la Cruz y le atribuyeron (Ruiz Álvarez, 1948), del que ni siquiera hemos localizado una fotografía. Sin embargo, las fechas que se barajan para su adquisición por parte de Gregorio Martín de Aguiar, fundador de dicho templo en la década de 1740, imposibilitan la autoría.

Al no contar con testimonios concluyentes, las pinturas que ahora atribuimos a De la Cruz previenen sobre la evolución insinuada de los estilos o lenguajes artísticos, partiendo de formas *antiguas* hasta otras que guardan relación con el gusto neoclásico, ya a principios del siglo XIX. Un rasgo común de todas ellas es su pequeño o mediano formato, algo que las hacía idóneas para colgar en ambientes domésticos o de devoción privada. Las pinturas religiosas de este tiempo realizadas en Canarias manifiestan una calidad mayor e igual cuidado por cuestiones de fondo y de forma, porque, al fin y al cabo, debían atender los rigores impuestos por el clero reformista y los nuevos tipos de culto, rezo y lectura que se dieron entonces (Lorenzo Lima, 2011). Muchas revelan modelos o formas originales, por lo que no es raro encontrar entre ellas composiciones y detalles que divulgaban imágenes de maestros previos, estampas que firmaron los autores ilustrados de nuestro país y, sobre todo, grabados europeos de mayor o menor proximidad (Muñiz Muñoz, 2023, pp. 163-176).

A partir de las obras que ahora le asignamos, Manuel Antonio de la Cruz se amolda mejor que antes a dicha variante o modalidad de efigie piadosa, que hasta el momento no ha recibido la atención merecida en nuestro entorno. Con ellas y con ejemplos de diversa procedencia y autoría que deben estudiarse mejor constatamos una dinámica generalizada entre los maestros de Canarias, aunque no es fácil probarlo siempre. En el caso de nuestro artífice, los documentos conocidos avalan esa opción creativa y estética. Así, por ejemplo, entre los «cuadernos y estampas para el dibujo» que dejó a los hermanos Quintero y Estévez al morir en 1809, se encontraba «un tomo de estampas de la Virgen, en que está la letanía en estampas» (Calero Ruiz, 1982, p. 74). Identificamos dicha obra con una serie grabada por los hermanos Joseph Sebastian (1700-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-1787), que tuvo reediciones en nuestro país durante la década de 1760 y reinterpretaron maestros locales como Juan de Miranda (Lorenzo Lima, 2011, p. 108). Entre los libros que poseía se encontraban, al menos, el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci (1452-1519), *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio (1508-1580) y la *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo (1642-1709) (Tarquis Rodríguez, 1958b), además de

ediciones famosas en aquel momento como *El Evangelio en triunfo* de Pablo de Olavide (1725-1803) y otros títulos de Luigi Muratori (1672-1750) (Ávila, 2012, p. 473). Todo ello confirma la cercanía al movimiento jansenista o de espíritu renovador, cuyos principios defendieron su cuñado José Concepción Quintero y tantos sacerdotes que divulgaban el ideal académico a través de intervenciones promovidas en los templos más notables del archipiélago (Lorenzo Lima, 2010).

Gracias a estos repertorios cultos y a la pintura que pudo contemplar y estudiar en las islas se justifican, entienden y asimilan mejor las obras que Manuel Antonio de la Cruz afrontaría a finales del Antiguo Régimen, ya que, si obviamos los aspectos técnicos, participan de un mensaje que su hijo Luis acomodó en varias creaciones de aquel tiempo (Lorenzo Lima, 2022, pp. 1-22). En dichos lienzos afloran el ideal cristocéntrico de la Ilustración, una reivindicación clara de la virtud que era inherente al martirio, la cotidianeidad como un signo más de lo sagrado y, muy especialmente, sentimientos amables y esperanzadores, que nada tienen que ver ya con las vivencias dramáticas y persuasivas que prevalecieron durante el siglo anterior. Al igual que las pinturas previas de Miranda o las esculturas de Luján Pérez que él mismo policromaba, eran el correlato plástico de las lecturas y los ejercicios piadosos que unos fieles mejor instruidos realizaban en sus casas y en los templos, guiados siempre por clérigos de espíritu racional (Lorenzo Lima, 2015, pp. 233-236).

Al inicio, ¿un pintor bajo el influjo de Pablo y Quintana?

Una obra fundamental para la trayectoria de Manuel Antonio de la Cruz es ahora un pequeño lienzo del Sueño de san José [fig. 6], que conocimos en Madrid y colgaba antes en un domicilio de Gran Canaria. Fue vendido por Alcalá Subastas en marzo de 2023 y, tras su compra por un particular, forma parte de una colección existente en Madrid³³. La excepcionalidad de esta pintura radica en la firma ostentosa que exhibe (MANVEL / DE LA CRUZ), algo inusual entre las creaciones del autor, y en la posibilidad que nos brinda de conocer su primer estilo o el alcance de la producción que afrontó en fechas tempranas, porque, tras su análisis, deducimos que el artista pudo realizarla al comienzo de su carrera, no en el tránsito de los siglos XVIII y XIX. Tal es así que, de no estar firmada, resultaría difícil catalogarla como una creación suya. Ca-

33 Posee las dimensiones extremas de 47,5 x 34 cm. Alcalá Subastas. Subasta de marzo de 2023, lote 797.



Fig. 6. Manuel Antonio de la Cruz: *Sueño de San José*. Colección particular, Madrid. Foto: Alcalá Subastas.

recemos de referentes para valorar el trabajo que De la Cruz abordó antes de 1780, mientras pudo formarse con José Tomás Pablo y ejercía ya como un «pintor (...) de habilidad»³⁴.

Por cuestiones de fondo y de forma es una obra que evoca el trabajo de maestros activos en Tenerife durante la primera mitad de la centuria, cuyo referente habitual era Cristóbal Hernández de Quintana (Rodríguez González, 1986). En efecto, como se ha estudiado a partir de este caso, remite a un modelo identificable fácilmente: el cuadro de igual iconografía que dicho artista pintó para decorar el retablo mayor del Hospital de los Dolores en La Laguna, a raíz de un encargo promovido por Bernardo de Fau a principios del siglo XVIII (Rodríguez Morales, 2003, pp. 25-27). El éxito de esa composición, creada tal vez por él y no dependiente en lo fundamental de una estampa o modelo previo, propició que diversos autores la copiaran a lo largo de la centuria. El lienzo que nos ocu-

pa es uno más en la lista o secuencia de pinturas afines conservadas en varios templos de La Laguna, Tacoronte, Tindaya y Vega de Río Palmas, que en ocasiones afrontaron maestros sin identificar de estilo quintanesco. En ella tienen cabida igualmente el lienzo atribuido a Nicolás de Medina (1702-1750) y los firmados por Domingo de Quintana (1693-1763) y Cristóbal Afonso (Rodríguez Morales, 2023, pp. 132-133).

A diferencia de los anteriores, Manuel Antonio de la Cruz recrea varios pormenores e introduce un marco arquitectónico para el encuadre de la escena desde el primer plano. Revela también una personalidad mayor en la definición de los rostros, la ambientación del taller de carpintería, el sentido cromático y, sobre todo, la concreción del atuendo que viste el ángel conforme a patrones establecidos. Lo esencial de su figuración respeta el pasaje donde quedó fundamentado un episodio tan distintivo (Evangelio de san Mateo 2, 13), pero no debe obviarse el componente original ni la dependencia respecto a un modelo que, si atendemos al influjo posterior, evidenciaba mejor que otros el gusto y las preferencias del comitente isleño. La pintura conserva el que podría ser su marco original, decorado con esquinas sobredoradas que incorporan picado de lustre y flores sobre una superficie de color negro imitando labores de chinosería.

Una contribución tan notable al catálogo del autor resulta oportuna y abre nuevas líneas de investigación, al demostrar que, sin conocer otros referentes o el arte moderno de Juan de Miranda, Manuel Antonio de la Cruz fue capaz de reproducir convencionalismos estéticos y generar una obra acorde a las exigencias del tiempo en que se inscribe, en esta ocasión reinterpretando a Quintana. La duda está en saber si esa dinámica fue excepcional por la singularidad del tema recreado, o el débito respecto a dicho autor y otros de aquella época sería común entre sus primeros trabajos, de los que no existen pistas ni indicios fiables. En cualquier caso, esta pintura tampoco resuelve los interrogantes surgidos sobre la dependencia de Manuel Antonio respecto al estilo de José Tomás Pablo, su posible maestro³⁵. Los estudios a los que se está sometiendo ahora la producción del último aconsejan prudencia en ese sentido, aunque la consistencia del colorido y la prioridad concedida al dibujo, rasgos esenciales de uno y de otro, pueden rastrearse también en los primeros trabajos documentados a Luis de la Cruz.

34 Así lo describe el padrón de habitantes de 1779. Ramírez García (2023), p. 228.

35 Para ello remitimos a ideas expresadas anteriormente por Calero Ruiz (1982), pp. 41-43 y Rodríguez González (1986), pp. 164-166, a partir siempre de bibliografía previa.

Nuevas pinturas devocionales en Tenerife y Gran Canaria

Durante las últimas décadas del siglo XVIII, cuando se reformularon los planteamientos creativos y estéticos del arte local, Manuel Antonio de la Cruz pintaba imágenes de diverso signo y alcance. A partir de los pocos trabajos documentados que subsisten en Fuerteventura, Lanzarote y Tenerife, se puede caracterizar su estilo y vincular con ellas obras nuevas que acomodan los mismos parámetros o rasgos formales, siempre bajo la cautela que impone este tipo de pronunciamientos. Dichos aportes nos ayudan a comprender el modo en que se articularon tantas representaciones piadosas y su dependencia respecto a modelos populares cuando finalizaba el Antiguo Régimen, que no llegan a identificarse fácilmente.

Lo último sucede, por ejemplo, con una representación inédita de san José con el Niño, que conserva un coleccionista particular en Los Realejos y proviene de un domicilio de la Villa de La Orotava [fig. 7]. Su dependencia respecto a estampas devocionales o pinturas de época precedente es clara, al simular, incluso, un marco oval para presentar ambas figuras frente al fondo común de gloria o con celaje. El colorido tendente a gamas verdes y terrosas, la gestualidad que define a los personajes, su dulzura intrínseca y la caracterización de los rostros, sobre todo de la imagen central del santo, se presta a una comparativa fácil con lo recreado en otras composiciones suyas de la década de 1790. El volumen de las manos es un rasgo a señalar siempre, aunque en este caso la técnica que manifiesta una efigie tan convencional no muestra un apurado notable y pone de relieve la rapidez con que pudo afrontarse su realización³⁶.

En el aspecto señalado sobre los procedimientos pictóricos, que habitualmente no se tiene en cuenta a efectos prácticos, encontramos una relación de estas creaciones de Manuel Antonio de la Cruz con otras que pueden documentarse o atribuirse a Cristóbal Afonso. Lejos de la solvencia que manifiestan las piezas coetáneas de Juan de Miranda, este tipo de trabajos buscaba la inmediatez visual y una corrección iconográfica para no descentrar la atención de los motivos recreados, porque, al fin y al cabo, eran una consecuencia más del éxito que ganaron ciertos cultos o los modelos que parecen recrear, a veces de forma reiterada. Con De la Cruz vinculamos ahora dos pinturas afines, casi réplicas entre sí, de una figura

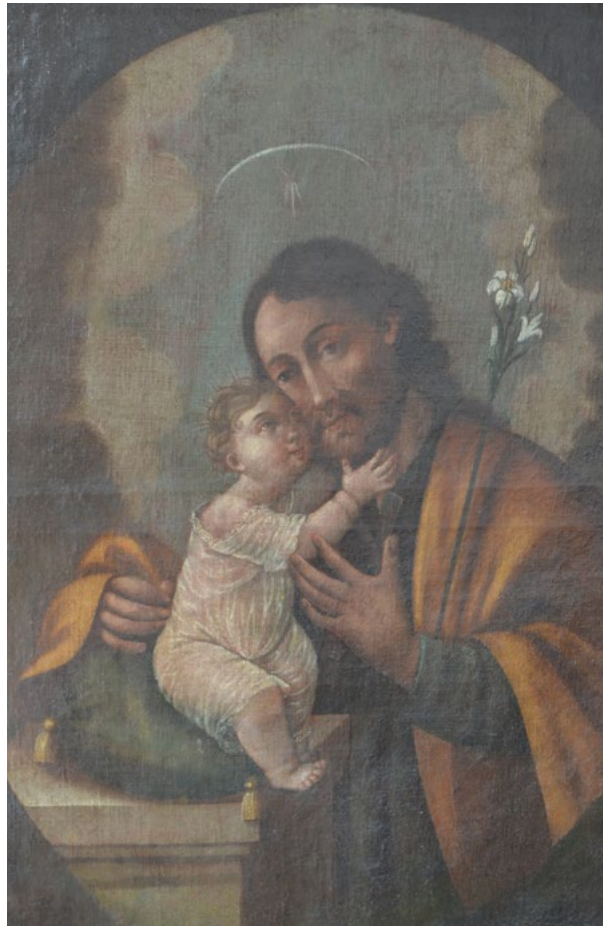


Fig. 7. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *San José con el Niño*. Colección particular, Los Realejos. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

convencional de la Virgen de los Dolores, que en última instancia evocan y no copian con literalidad modelos originales de Carlos Dolci (1616-1686) o Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1609-1685), entre otros. Se trata de lienzos de pequeño formato conservados en domicilios del Puerto de la Cruz y de La Cruz Santa [fig. 8], aunque el último fue exhibido en 2020 como obra de un pintor anónimo del siglo XVIII³⁷.

Afin a estas imágenes resulta otra versión que forma parte de la colección de Damián Báez Delgado en La Laguna [fig. 9], de modo que, si no es una creación suya, tuvo que pintarla un autor próximo bajo los mismos parámetros y recursos plásticos, quizá en torno a 1800. Lo importante es que este tema o asunto religioso tuvo éxito en las islas cuando finalizaba el Antiguo Régimen, ya que abundan referencias sobre él en declaraciones de bienes, inventarios y testamentos. Sin ir más lejos, al tiempo de dictar el

37 Así figuró catalogado en la exposición *Íntima contemplación*, celebrada en Los Realejos durante la Cuaresma de 2020 bajo el comisariado de Germán F. Rodríguez Cabrera.

36 Agradecemos esta observación al compañero Germán F. Rodríguez Cabrera, quien defiende igualmente la atribución y nos hizo partícipe de otras observaciones al respecto.



Fig. 8. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Virgen de los Dolores*. Colección particular, La Cruz Santa. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

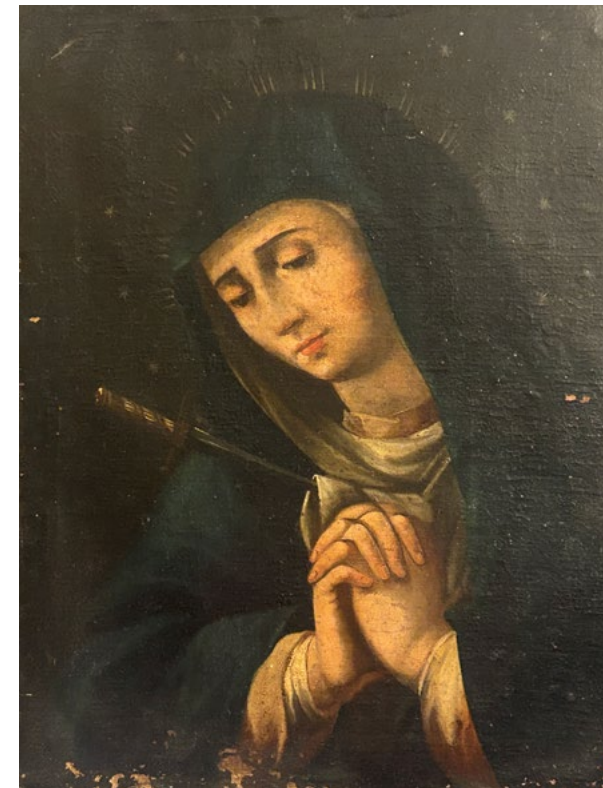


Fig. 9. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *San José con el Niño*. Colección Damián Báez Delgado, San Cristóbal de La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

codicilo en 1838, José de la Concepción Quintero y Estévez declaró que poseyó entre sus bienes varios cuadros que pertenecieron a Casta Quintero, segunda mujer del artista. Entre ellos se encontraban sendas pinturas de la «Virgen de Dolores» y «una cabeza de la Virgen de los Dolores» (Calero Ruiz, 1982, p. 74), ahora ilocalizables y quizá trabajos autógrafos de Manuel Antonio de la Cruz.

Al margen de sus limitaciones técnicas, que se ponen de manifiesto en la simplicidad que revelan las manos anudadas al pecho, la unidad que confiere el colorido a partir de un fondo neutro, los volúmenes recreados y la caracterización de los rostros son rasgos a tener en cuenta para la filiación que se propone en todos los casos. El atractivo de estas figuraciones reside también en la cercanía que sus formas sugieren respecto a la imaginería de José Luján Pérez o la similitud que, a partir de los mismos modelos italianos, puede advertirse con la producción coetánea de varios pintores novohispanos (Flores García, 2026). No se debe obviar que la Dolorosa fue también un tema recurrente para la plástica y la religiosidad americanas durante la época Moderna (Andrade Campos, 2023), de modo que imágenes afines, en esta ocasión firmadas o atribuidas al maestro Andrés López (1727-1807), llegaron con frecuencia a nuestro país cuando concluía el siglo XVIII (Romero Dorado, 2020, pp. 120-133). Salvando la lejanía geográfica y los tiempos, las modestas efigies que asociamos con Manuel Antonio participan de un fenómeno global y demuestran la similitud, no la sincronía, de prácticas figurativas y devocionales que se dieron de modo paralelo a ambas orillas del Atlántico.

Una idea común de familiaridad puede advertirse en otras pinturas que revelan la autoría del artífice, no siempre de forma tan clara, y previenen sobre el uso de las mismas estampas o referencias formales. El conocimiento del modelo antes aludido de Giovanni Battista Piazzetta para los evangelistas que decoran el púlpito del Puerto de la Cruz (1809) (Rodríguez González, 2001, p. 29), recreados de modo fiel en las cuatro figuras de la serie, se debe extrapolar a un conjunto de obras con menor tamaño que presenta rasgos afines e iguales limitaciones en el aspecto técnico. Más efectista por la visión o idea de grupo que resulta inherente a su existencia, el apostolado que sigue colgando en la parroquia de Santa María de Guía [fig. 10] puede valorarse como otro trabajo suyo³⁸. Sorprende que no sepamos

38 Antes fue catalogado como obra anónima del siglo XIX al exhibirse temporalmente en la exposición *Creo*, organizada por la Diócesis de Canarias en Las Palmas de Gran Canaria entre abril y junio de 2013.



Fig. 10. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Apostolado*. Parroquia de Santa María de Guía, Santa María de Guía. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

nada de él a nivel documental (Lorenzo Lima, 2023b, pp. 147-187), aunque, si llegó a existir en esa iglesia desde fecha temprana, cabría pensar que su colocación en las paredes de las naves laterales, del mismo modo que lo hace ahora junto a las escenas del vía crucis, emularía el ornato que una serie afín del siglo XVII y de mayor tamaño procuraba a la vecina parroquia de Gáldar. Sin embargo, a diferencia de ese otro ejemplo mejor conocido y valorado (López García, 2024, pp. 425-436), la dimensión de los lienzos de Guía sugiere que su origen pudo encontrarse en un ámbito privado o doméstico. Se trata de un grupo homogéneo de catorce cuadros con guarniciones recientes, donde quedaron integradas con uniformidad las efigies de los doce apóstoles, san Pablo y Cristo en actitud triunfante o gloriosa [fig. 11].

Este tipo de conjuntos abundó en las iglesias canarias durante el tránsito de los siglos XVI y XVII, al tratarse a menudo de series adquiridas en Flandes o, con menor probabilidad, pintadas en el archipiélago bajo su influjo (Pérez Morera, 2005, pp. 129-132). Lo curioso del asunto es que esa tradición se perdió pronto y no fue seguida ni reinterpretada por los maestros locales del Barroco, ya que, salvo el apostolado de Juan de Miranda que antes de 1796 decoró la vivienda familiar de José de Betancourt y Castro (1757-1816) en La Orotava (Rodríguez González, 2023, pp. 306-309), no existen pistas ni indicios para documentar ejemplos afines. El conjunto de Guía que vinculamos ahora con De la Cruz revela gran interés por ello y, además, su modelo o referente formal resulta próximo en el tiempo, eludiendo así la copia de estampas firmadas por autores nórdicos del manierismo. Con ello se distancia de los lienzos preservados en Gáldar y La Orotava, porque, a pesar de su cronología dispar, reproducen fielmente los grabados que conforman una serie homónima de Hendrick Goltzius (1558-1617) (Muñiz Muñoz, 2023, p. 171).

Todo parece indicar que Manuel Antonio de la Cruz interpretó a menudo las estampas que divulgaron el apostolado de Piazzetta, quizá a partir de láminas sueltas o una serie completa que firmarían autores como Marco Pitteri (1702-1786) o Richard Brookshaw (1736-1804...)³⁹. Ese hecho confiere singularidad a las pinturas que nos ocupan, al probar el interés que modelos italianos de época reciente, no solo franceses, nórdicos y españoles, tuvieron para los autores que renovaron el arte de Canarias a finales del Antiguo Régimen. En este caso concreto, la adopción de composiciones acordes al gusto tardobarroco, que eluden fórmulas *antiguas* o más desfasadas en lo formal, es otro elemento a tener en cuenta. No obstante, la mayor o menor modernidad de los referentes creativos no escapa a la sencillez de su técnica ni al acabado de todas las piezas con individualidad. Como es habitual en otras pinturas del autor portuense, cada efigie ofrece un estudio propio, que deriva en gran medida de la estampa recreada o copiada. Las figuras se recortan sobre fondo neutro y muestran en cabezas, manos, atributos y atuendos unos procedimientos que delatan el manejo rápido y poco arbitrario del pincel, siempre con una cantidad adecuada de pigmento. A ello se une que la destreza a la hora de representar los rostros y los volúmenes corporales en diversas posiciones no es igual siempre, aunque el colorido homogéneo y la inscripción identificativa con unas letras o grafías de trazo fino, muy semejantes a la presente en la serie de los evangelistas del púlpito de La Oliva (1784), otorgan unidad al conjunto [fig. 11].

39 Hemos consultado los ejemplares de la serie sobre los Apóstoles y de la Sagrada Familia disponibles en El Museo Británico (Londres), con números de referencia 1856,0614.6-21,1872,0113.20-23 y 1943,0709.89. Para conocer la reproducción seriada de las pinturas y los dibujos de Piazzetta, véase Chiari Moretto Wiel (1996).



Fig. 11. Giovanni Battista Piazzetta / Marco Pitteri: *Cristo*. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Cristo*. Parroquia de Santa María de Guía, Santa María de Guía. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

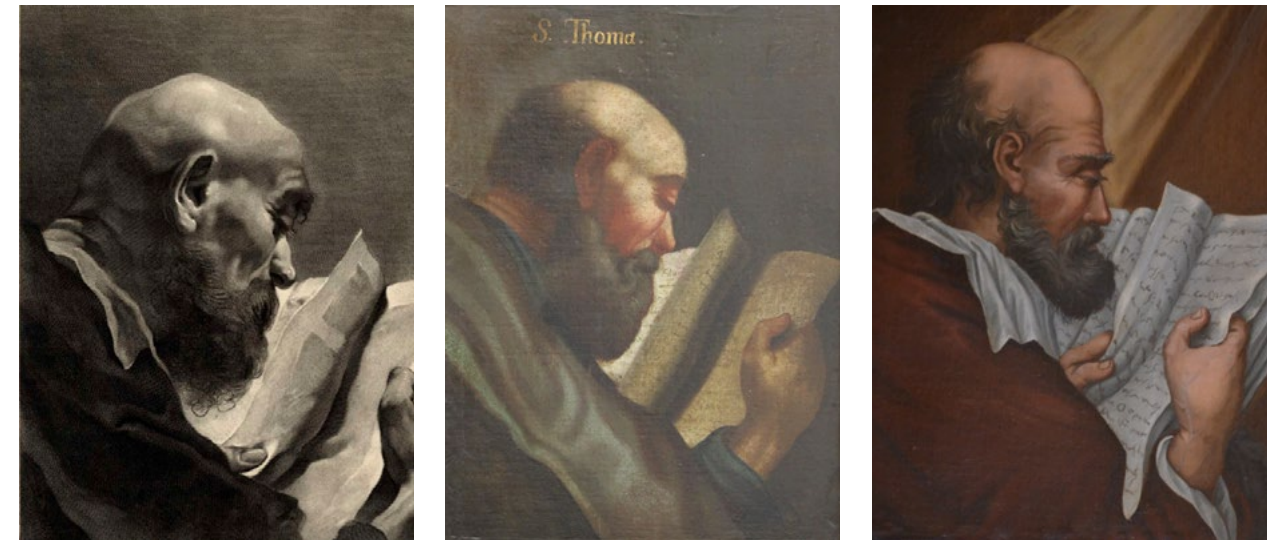


Fig. 12. Giovanni Battista Piazzetta / Marco Pitteri: *San Mateo*. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Santo Tomás*. Parroquia de Santa María de Guía, Santa María de Guía. Manuel Antonio de la Cruz: *San Mateo*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

El uso de los modelos aportados por Piazzetta demanda un análisis más exhaustivo en torno a los ejemplos isleños, puesto que a veces Manuel Antonio modificó la identidad de los apóstoles e introdujo variantes en sus efigies individualizadas. Ese hecho no impide, sin embargo, que pueda constatar una relación clara entre el modelo en papel, la serie de Guía y las efigies que decoran el púlpito del Puerto de la Cruz (1808-1809), al ser consecuencia del mismo proceso creativo en los últimos casos [fig. 12]. Más allá de lo concreto o anec-

dótico como una propuesta de análisis, resulta evidente que el artista adoptó rasgos del estilo que difundieron las estampas del apostolado y los asimiló como algo propio, como los fundamentos de un lenguaje aplicable por inercia a otras creaciones. Defendemos ahora que tal circunstancia puede advertirse en al menos tres pinturas que guardan relación con las efigies tardías de los evangelistas y se pudieron pintar también a principios del siglo XIX. Una de ellas es la representación convencional de San José con el Niño que conserva un coleccionista



Fig. 13. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *San José con el Niño*. Colección particular, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

particular en La Orotava [fig. 13], aunque, al parecer, su origen se encuentra en una construcción de La Cruz Santa, donde colgaba hasta fecha reciente. La vinculamos con el pintor portuense al tiempo de la restauración que le practicaron en 2018, cuando, tras una oportuna limpieza, se descubrió mayor calidad en el apartado técnico y un colorido intenso⁴⁰.

Si resulta válida la filiación propuesta ahora, esta pintura de pequeño formato nos ayuda a entender la capacidad creativa del artista. No hemos localizado una estampa o lámina piadosa que resulte afín a ella en todos los aspectos compositivos, pero, dada su cotidianidad, es probable que se trate de una reelaboración o ideación propia a partir de ciertos elementos que el autor combina y recrea hábilmente. Sirvan de ejemplo al respecto el protagonismo concedido a la vara de flores o a la cruz que el Niño porta en sus manos, alusivo al posterior martirio con un sentido salvífico. El convencionalismo de dichas

iconografías, del planteamiento y de la definición formal insiste en ello, hasta el punto de que la imagen codifica los rasgos señalados antes. Sobre un fondo neutro se recorta la figura corpulenta de san José, cuyo atuendo con ropa interior, túnica y capa incorpora un cromatismo armónico al combinar hábilmente azules, ocre, blancos y rosas, colores que, por otra parte, eran comunes en los trabajos que Manuel Antonio de la Cruz afrontaba entonces como policromador de Luján Pérez. Los volúmenes peculiares de sus manos grandes y abultadas son otro elemento a valorar, así como la caracterización del rostro por medio de formas nítidas en lo relativo a todos sus perfiles, barbas de trazado personal a partir de su concreción tipológica, párpados caídos, narices de líneas rectas y bocas pequeñas, bien definidas siempre.

Los mismos rasgos, aunque con una paleta tendente a cromatismos fríos y unitarios en torno a gamas rosadas y azules, se advierten en dos cuadros que conforman un tándem devocional y atribuimos ahora al artífice. Se trata de sendas imágenes con igual tamaño que representan a la Virgen de Carmen y al Buen Pastor [figs. 14-15], acaso pintadas para que colgaran en el testero de la ermita de la Trinidad en la ciudad de La Laguna, donde permanecen. Su estado de conservación no es el mejor actualmente, pero en la definición de ambas efigies se advierten las formas de modelos procurados por Piazzetta y otros autores italianos, españoles o centroeuropeos, que no es posible localizar siempre. Tampoco debe eludirse el influjo de las alegorías y ciertos motivos que contienen tantas láminas de los Klauber, cuyo conocimiento está acreditado documentalmente en el caso de Manuel Antonio (Lorenzo Lima, 2011, p. 108).

En lo relativo a la figuración mariana, sus volúmenes, el lenguaje gestual y la corporeidad conferida al Niño, que viste un atuendo distintivo con amplio fajín o ceñidor bajo el pecho, insisten en la autoría del pintor. A ello se une la dulzura que emana de una imagen tan convencional recortada sobre fondo neutro, cuya simplicidad no era ajena a la identificación del título carmelita por el protagonismo concedido al escapulario, el atavío que luce la misma Virgen y la toca que cubre su cabeza con una asimetría pretendida. Sus rasgos fisonómicos no contradicen la forma otorgada en otras creaciones del autor a los párpados de ojos grandes, las narices no muy abultadas, las bocas pequeñas y unas siluetas recortadas con líneas de perfil prominentes, en este caso acentuadas por la tez más clara de la piel y el contraste que genera respecto al cabello en la parte superior de la cabeza.

40 Agradecemos a Rubén Sánchez López, su restaurador, la información proporcionada en aquellos momentos al respecto.



Fig. 14. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Virgen del Carmen*. Ermita de la Trinidad, San Cristóbal de La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

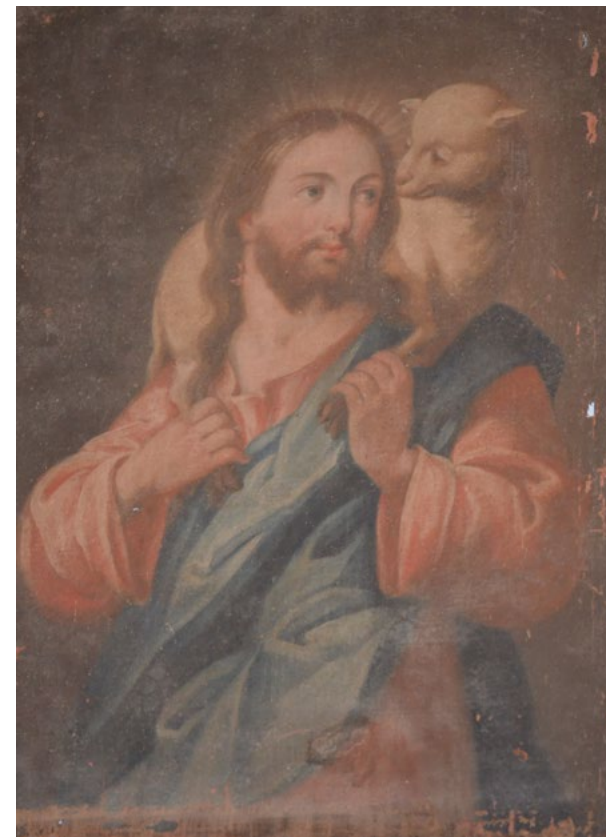


Fig. 15. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Buen Pastor*. Ermita de la Trinidad, San Cristóbal de La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

El idealismo latente en una composición tan armónica, proclive a formas bellas e imperecederas, se advierte mejor en la efigie amable del Buen Pastor. Al igual que sucede con el Niño Jesús, el Sagrado Corazón de Jesús o la Santa Faz, temas infrecuentes entre los autores isleños a finales del Antiguo Régimen, estas figuraciones divulgaban la imagen próxima de un Cristo humanizado y real, que huye del sufrimiento de la Pasión y no pierde su naturaleza divina por ello (Lorenzo Lima, 2023a, pp. 98-101). Sin embargo, a tenor de los testigos subsistentes y la documentación investigada, se constata que los lienzos del Buen Pastor dependieron muchas veces de estampas y no abundaron entre los autores isleños o las importaciones llegadas al archipiélago (Marrero Alberto, 2017, pp. 93-118). La obra que nos ocupa se revela como un ejemplo infrecuente para alterar esa inercia y comprender la interpretación surgida en torno a ellas a finales del Antiguo Régimen, cuando su conveniencia piadosa era alentada por devocionarios modernos o sermones que podían predicarse bajo el ideal ilustrado. En este caso, la unidad del colorido ayuda a resaltar la efigie prominente de Cristo. Sus volúmenes conceden igual protagonismo al cordero y a un rostro afable con tez sonrosada, que reproduce los rasgos descritos antes para otras figuras masculinas.

A modo de epílogo. Una imagen tardía de san Judas Tadeo

Firmado y fechado en 1807, el cuadro de san Judas Tadeo que Carlos Suárez conservaba en su domicilio de La Laguna a mediados del siglo XX, ahora en paradero desconocido, es otra pieza clave para la producción de Manuel Antonio de la Cruz. Afortunadamente, una fotografía antigua en blanco y negro⁴¹ permite estudiarlo y comprender los derroteros artísticos del maestro al final de su vida, cuando asume como propios recursos de otros autores y las novedades del Neoclasicismo [fig. 16]. Así lo sugiere su cromatismo a partir de un contraste armónico entre azules y amarillos que Tarquis refería al describirlo en 1958, pero, tras ponerlo en relación con la producción de pintores coetáneos y aportes recientes, el paralelismo que propuso respecto a trabajos previos de Juan Valdés Leal (1622-1690) y José Tomás Pablo carece del sentido asignado en aquellos momentos (Tarquis Rodríguez, 1958d y 1958e).

41 Localizada en la fototeca de la Universidad de Sevilla, con número de registro 015365. Agradecemos a Francisco Javier Herrera García las gestiones realizadas para obtener una copia de dicha fotografía, que se publica ahora.



Fig. 16. Manuel Antonio de la Cruz: *San Judas Tadeo*. Paradero desconocido. Foto: Fototeca US.

En lo esencial, esta representación del apóstol se atiene a un modelo frecuente desde los inicios del Renacimiento: el *santo estatua*, que la estampa divulgó con éxito a partir de entonces. De ahí que muestre similitud con algunos grabados publicados en Flandes e Italia durante los siglos XVI y XVII, aunque no es fácil advertir una dependencia clara o tan evidente respecto a ellos. La singularidad de dichas figuraciones reside a menudo en los atributos iconográficos, el sentido narrativo que incitan sus protagonistas, las ambientaciones y el lenguaje gestual que describen como personajes aislados en cada lienzo (Gállego, 1984, p. 246). A pesar del convencionalismo procurado por aspectos de fondo y de forma, este tipo de imágenes no abunda entre los pintores activos en Canarias durante la crisis del Antiguo Régimen, quienes, a tenor de las pinturas popularizadas años antes por Juan de Miranda, recurrieron en mayor medida a figuras de medio cuerpo con un fondo neutro o, sobre todo, celajes y ambientes etéreos para caracterizar las *efigies de gloria*. El san Judas de Manuel Antonio se presta a interpretaciones diversas por ello, de modo que sus volúmenes, la

disposición de las extremidades y la actitud suplicante resultan afines con esculturas coetáneas de Luján Pérez. Desde luego, en concepto está más cercano a ellas que a pinturas o estampas de las centurias precedentes, antes aludidas.

Al margen de una intencionalidad tan clara en lo creativo, la obra incorpora elementos tradicionales para esta clase de temas o imágenes de culto. El cortinaje a un lado y el fondo arquitectónico que integran columnas, pilastras y arcos de medio punto al otro, quizá de modo irregular en la composición, enmarcan la escena del martirio que se contempla al fondo. Surge así el juego visual del cuadro dentro del cuadro, otro tópico heredado. Aunque este recurso se vinculó de forma genérica con el arte barroco (Calero Ruiz, 1982, p. 47), entendemos que su precedente debe localizarse en algunas pinturas de Miranda. Sirvan de ejemplo al respecto varias representaciones hagiográficas y los cuadros pequeños que integran el apostolado de la familia Betancourt (anterior a 1796), referidos en otro epígrafe, donde se constata que escenas afines al fondo son una licencia creativa del artista respecto a los grabados de donde copió fielmente los personajes (Muñiz Muñoz, 2023, p. 171). Al igual que en aquellos casos, esta pintura de Manuel Antonio no elude la figuración de los apóstoles como un ejemplo claro de *exemplum virtutis*, que reivindica en lo piadoso el «sacrificio heroico» de una acción que los fieles conocen, valoran y asimilan mejor tras leer la Biblia y los devocionarios que alentó el catolicismo de la Ilustración (Lorenzo Lima, 2023a, pp. 82-84).

Nada sabemos acerca del origen y la finalidad de esta obra con formato medio⁴², aunque, como han apuntado ya algunos investigadores, es posible que fuera la misma pintura que el canónigo José de la Concepción Quintero y Estévez (1771-1838) poseyó en propiedad al tiempo de dictar testamento (1828) y codicilo (1838). Se supone, además, que sería uno de los bienes elegidos por dicho sacerdote para colocar en la ermita que quiso construir al santo en un terreno que había adquirido en Las Lapas, junto al caserío que conformaba la feligresía baja de El Golfo o Frontera (El Hierro). Lo más probable es que tal fundación fuera un deseo anhelado mucho antes, puesto que el promotor señaló el tamaño, las cualidades de la futura fábrica y la ubicación en el terreno de una viña o junto al aljibe de su propiedad,

42 Sus dimensiones eran 124 x 98 cm, como refiere Calero Ruiz (1982), p. 47.

acaso parte de una casa y zona de cultivo que compró inicialmente en 1814 (Ávila, 2012, pp. 467-471).

Entre las piezas elegidas por Quintero para su dotación frustrada se encontraban vasos sagrados y ornamentos de «mucho uso», así como varias esculturas y pinturas de formato pequeño o mediano. De las últimas cabe destacar la pintura de san Judas Tadeo, que iba a colgarse en el testero de la ermita junto a otra de santo Domingo de Guzmán⁴³. Ambas quedarían colocadas a los lados de un lienzo de mayor tamaño donde estuvo representada la Asunción de la Virgen, que, a su vez, fue escogida para presidir el recinto y situarse sobre el altar (Ávila, 2012, p. 471). Cabe pensar que algunos bienes eran parte de las obras que heredó y pudo pintar De la Cruz, ya que, al tiempo de dictar el codicilo en 1838 declaraba que los cuadros del Ecce Homo, la Dolorosa, un Nacimiento, san Agustín, san Juan Nepomuceno, un naufragio, san Isidro, santa María de la Cabeza, san Pedro, san Antonio Abad y «una cabeza de la Virgen de Dolores» que poseía en diversas casas pertenecieron a su hermana Casta Quintero, viuda del artista (Tarquis Rodríguez, 1958b)⁴⁴. No consta que en dicho lote se incluyera la representación que nos ocupa de san Judas (Calero Ruiz, 1982, pp. 74-75), aunque, si es válida la propuesta sugerida, tendríamos que valorarla como un encargo atendido por el pintor para plasmar las inquietudes de quien fue su cliente y cuñado desde 1802⁴⁵.

Siglas

AHDSCLL: Archivo Histórico Diocesano de La Laguna

AHDL P: Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria

43 No cabe duda de que son las piezas referidas en el testamento previo de diciembre de 1828. En él menciona varias veces su interés piadoso por san Judas Tadeo, «cuyo cuadro, junto con el de santo Domingo de Guzmán, está en el cuarto donde duermo por la gran devoción que tengo a dichos santos». AHPT: PN, 4002 (escribano Rafael Afonso de Armas), ff. 306r-307v.

44 En el testamento redactado por él mismo en diciembre 1828 esa relación de bienes era más numerosa, al incluir una imagen de «san Miguel de bulto» y, además de las ya mencionadas, las pinturas de «la Virgen con el Niño en los brazos», «la cabeza de san Juan Bautista», «san Vicente» y «los retratos de los obispos Plaza y Távira», junto a «unos cuadros que están enrollados en la alacena del comedor». AHPT: PN, 4002 (escribano Rafael Afonso de Armas), ff. 306r-307v.

45 Sirva esta última nota para agradecer la colaboración prestada por el investigador Eduardo Zalba González, quien, una vez más, nos ayudó a localizar varias partidas en los libros sacramentales del Puerto de la Cruz. Su interés por esclarecer la biografía de Manuel Antonio y Luis de la Cruz desde 2003 es el origen de este artículo y de otros que dedicaremos en breve a ambos artistas.

AHN: Archivo Histórico Nacional

AHPT: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife

AMPC: Archivo Municipal de Puerto de la Cruz

ARSEAPT: Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife

AZC: Archivo Zárate Cologan

BMSCT: Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife

BULL: Biblioteca de la Universidad de La Laguna

FPNSPF: Fondo Parroquial Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz

FPSDLL: Fondo Parroquial Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de La Laguna

PN: Protocolos Notariales

Bibliografía

Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (ed.) (2014). *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Ediciones el Viso.

Álvarez Rixo, José Agustín (1994). *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*. Ayuntamiento de Puerto de la Cruz.

Álvarez Rixo, José Agustín (2003). *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*. Cabildo de Lanzarote.

Amador Marrero, Pablo F. (2007). «Luján, la técnica del maestro». En Hernández Socorro, María de los Reyes (coord.). *Luján Pérez y su tiempo* (pp. 181-193). Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria.

Andrade Campos, Alejandro Julián (2023). *Stabat Mater. Nuestra Señora de los Dolores en el arte virreinal*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla de los Ángeles y Museo Bello.

Ávila, Ana (2012). *Isla de El Hierro. Patrimonio artístico religioso*. Ediciones del Umbral.

Bonnet Suárez, Sergio Fernando (1988). «La imagen de Santa Catalina de Tacoronte. Testimonios de su encargo». En AA VV. *Strenae Emmanuellae Marrero oblatae* (t. II, pp. 183-187). Universidad de La Laguna.

Calero Ruiz, Clementina (1982). *Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), pintor portuense*. Ayuntamiento de Puerto de la Cruz.

Calero Ruiz, Clementina (2007). «Y la madera cobra vida. Estofadores y pintores en la obra de Luján Pérez». En Hernández Socorro, María de los Reyes (coord.). *Luján Pérez y su tiempo* (pp. 167-179). Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria.

Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (1996). *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*. Il Cardo Editore.

Concepción Rodríguez, José (1995). «Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y Lanzarote», *VI jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura* (t. II, pp. 363-380). Cabildo de Lanzarote.

Concepción Rodríguez, José (1999). «Las manifestaciones artísticas en Lanzarote y Fuerteventura durante el Antiguo Régimen: estado de la cuestión». En AA VV. *VIII jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura* (t. II, pp. 13-49). Cabildo de Lanzarote.

Concepción Rodríguez, José (2004a). «Las manifestaciones artísticas en las islas de Lanzarote y Fuerteventura: sus promotores». En AA VV. *XI jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura* (t. I, pp. 457-486). Cabildo de Fuerteventura.

Concepción Rodríguez, José (2004b). «Manifestaciones artísticas en Lanzarote. Nuevos datos». En AA VV. *X jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura* (t. II, pp. 59-74). Cabildo de Lanzarote.

Flores García, Karina L. (2026). *La enseñanza pictórica en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVIII. Entre el discurso político y la tradición artística, el ramo de pintura de la Real Academia de San Carlos* [tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gállego, Julián (1984). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Ediciones Cátedra.

Gállego, Julián (1995). *El pintor, de artesano a artista*. Diputación de Granada.

Guerra, Juan Primo de la (1976). *Diario*. Cabildo de Tenerife.

Guigou y Costa, Diego M. (1945). *El Puerto de la Cruz y los Iriarte*. Litografía A. Romero.

Hernández Socorro, María de los Reyes (2014). «El patrimonio pictórico de Lanzarote hasta 1900». En AA VV. *Arte. Lanzarote y su patrimonio artístico* (pp. 179-246). Cabildo de Lanzarote.

Lavandera López, José (2011). «La Iglesia de Nuestra Señora de Candelaria del lugar de La Oliva». En AA VV. *La Oliva. La historia de un pueblo de Fuerteventura* (pp. 155-198). Ayuntamiento de La Oliva.

López García, Juan Sebastián (2024). «El apostolado del templo de Santiago de Gáldar (Canarias) y los grabados de Goltzius». En Bazán de Huerta, Moisés (coord.). *Enfoques desde la diversidad: estudios de Historia del Arte dedicados a María del Mar Lozano Bartolozzi* (pp. 425-436). Universidad de Extremadura.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2006). «Dolorosas de Luján Pérez en la Semana Santa de La Laguna». En AA VV. *Una espada atravesará tu alma. La Virgen Dolorosa, arte y devoción en La Laguna* (pp. 67-97). Ayuntamiento de La Laguna.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2008). *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. Ayuntamiento de La Orotava.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2010). *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Granada.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2011). *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Gaviño de Franchy Editores.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro et al. (2012). «La restauración de bienes culturales como testimonio de un procedimiento multidisciplinar. Un ejemplo en el retablo del Gran Poder de Dios, Puerto de la Cruz (Tenerife)». *Catharum. Revista de Ciencias y Humanidades*, 12, pp. 37-52.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2015). «A propósito de esculturas con buena talla y aspecto solemne. Hacia una contextualización piadosa de la escultura de Luján Pérez». En Hernández Socorro, María de los Reyes (coord.). *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después* (pp. 233-236). Cabildo de Gran Canaria.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2017). «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual». *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17, pp. 86-98.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2021). «Cristóbal Afonso (1742-1797) y la pintura mural en Canarias. Nuevas ideas y atribuciones». En Acosta Guerrero, Elena (ed.). *XXIV coloquio de historia canario-americana* (pp. 1-20). Cabildo de Gran Canaria.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2022). «El pintor Luis de la Cruz (1776-1853) y la religiosidad de su tiempo. El monumento eucarístico del Puerto de la Cruz». En Acosta Guerrero, Elena (ed.). *XXV coloquio de historia canario-americana* (pp. 1-22). Cabildo de Gran Canaria.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2023a). *Juan de Miranda* [Biblioteca de artistas de Canarias, 76]. Gobierno de Canarias.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2023b). «Donaciones, altares e imágenes de devoción. Patrimonio mueble en la parroquia de Santa María de Guía (siglos XVI-xix)». *Revista de Historia Canaria*, 205, pp. 147-187.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2025). «Santa Faz». En AA VV. *Semana Santa 2025 San Cristóbal de La Laguna* (pp. 42-45). Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2026). «Sobre patronazgo artístico a finales del siglo XVIII. El beneficiado Antonio de Torres y el altar de san José en la parroquia de Teguieste». En AA VV. *XX jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* (en prensa). Cabildo de Fuerteventura.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro y Hernández González, Manuel Jesús (2016). *Pereira Pacheco, párroco de Tegueste*. Ayuntamiento de Tegueste.

Marrero Alberto, Antonio (2017). «La trascendencia iconográfica del Moscóforo: el Cristo Buen Pastor y su

presencia en las islas Canarias». *Cuadernos de arte e iconografía*, 26-51, pp. 93-118.

Muñiz Muñoz, Ángel (2023). «La estampa en la obra de Juan de Miranda». En Rodríguez González, Margarita (coord.). *Juan de Miranda lo pintó. La travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración* (pp. 163-176). Gobierno de Canarias.

Padrón Acosta, Sebastián (1943). *El escultor canario D. Fernando Estévez (1788-1854)*. Imprenta Católica.

Padrón Acosta, Sebastián (1947). «El tonelero, el pintor y la monja». *La Tarde*, 21/8/1947.

Padrón Acosta, Sebastián (1952). *Don Luis de la Cruz, pintor de cámara de Fernando VII*. J. Régulo Editor.

Pérez Morera, Jesús (2005). «Flandes y las islas del azúcar. Las artes suntuarias y aplicadas». En AA VV. *Flandes y Canarias. Nuestros orígenes nórdicos (II)* (pp. 123-184). Centro de la Cultura Popular Canaria.

Quintana Andrés, Pedro C. y Socorro Santana, P. (2020). «Peritaje judicial y arte: los pintores y el Tribunal de la Real Audiencia de Canarias en la Edad Moderna». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 66, pp. 1-33.

Ramírez García, Juan Carlos (2023). *El padrón de habitantes del Puerto de la Cruz de La Orotava del año 1779. Análisis estadístico*. s.n.

Rodríguez González, Margarita (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo de Gran Canaria.

Rodríguez González, Margarita (2001). «Nombres para la historia pictórica del Puerto de la Cruz». En Amador Marrero, Pablo F. (coord.). *Sacra memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* (pp. 13-55). Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.

Rodríguez González, Margarita (2023). «Catálogo de las obras expuestas». En Rodríguez González, Margarita (coord.). *Juan de Miranda lo pintó. La travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración* (pp. 237-337). Gobierno de Canarias.

Rodríguez Morales, Carlos (2003). *Cristóbal Hernández de Quintana* [Biblioteca de artistas canarios, 42]. Gobierno de Canarias.

Rodríguez Morales, Carlos (2016). «Didáctica y ornato. Púlpitos y pinturas en Fuerteventura durante el Barroco». En AA VV. *XV jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura* (t. II, pp. 13-55). Cabildo de Fuerteventura.

Rodríguez Morales, Carlos (2023). «La pintura canaria hasta Juan de Miranda: canon, historiografía y secuencia». En Rodríguez González, Margarita (coord.). *Juan de Miranda lo pintó. La travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración* (pp. 131-141). Gobierno de Canarias.

Romero Dorado, Antonio (2020). «Nuevas obras del pintor mexicano Andrés López en España», *Gágoris. Revista de Historia, Arqueología y Patrimonio del Bajo Guadalquivir*, 14, pp. 120-133.

Rosa Olivera, Leopoldo de la (1943). «Noticias históricas de la Parroquia de San Bartolomé de Tejina». *Revista de Historia*, 62, pp. 86-98.

Rosa Olivera, Leopoldo de la (1945). «En torno a Don Manuel Antonio de la Cruz». *Revista de Historia*, 69, pp. 86-87.

Ruiz Álvarez, Antonio (1948). «La ermita de la Peñita y el Calvario (Puerto de la Cruz)». *La Tarde*, 26/10/1948.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1958a). «Manuel Antonio de la Cruz, pintor del siglo XVIII. Datos biográficos». *La Tarde*, 20/1/1958.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1958b). «Manuel Antonio de la Cruz, pintor del siglo XVIII. Retablo del Gran Poder de Dios». *La Tarde*, 23/1/1958.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1958c). «Manuel Antonio de la Cruz, pintor del siglo XVIII. Óleos de los Evangelistas». *La Tarde*, 18/8/1958.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1958d). «Manuel Antonio de la Cruz. San Judas Tadeo». *La Tarde*, 15/4/1958.

Tarquis Rodríguez, Pedro (1958e). «Manuel Antonio de la Cruz. El misterio de San Judas». *La Tarde*, 22/4/1958.

Torres Torres, Carmelo C. (2024). *Acuerdos del Cabildo de Lanzarote en el siglo XVIII (1705-1793)*. Mercurio Editorial.

MONOGRÁFICA

Innovación arquitectónica en el Puerto de la Cruz. La obra de Mariano Estanga y Arias-Girón (1867-1937)

Architectural Innovation in Puerto de la Cruz: The Legacy of Mariano Estanga y Arias-Girón (1867-1937)

Eduardo Zalba González¹

Entregado: 29 de octubre de 2025

Aceptado: 14 de noviembre de 2025

Resumen: Este trabajo plantea una aproximación a la obra construida por el arquitecto Mariano Estanga y Arias-Girón (1867-1937), tomando como referentes dos ejemplos previstos para el Puerto de la Cruz. El encargo de la renovación de la fachada oeste del Jardín de Aclimatación de la Orotava (1909) y el Thermal Palace (1911) se revelan como intervenciones de amplia repercusión en el contexto que genera la arquitectura del momento, ya sea por su lenguaje como por la magnitud de ambos proyectos. La prensa periódica proporciona nuevos datos sobre ellos, de modo que esa información complementa los análisis anteriores que ahora se examinarán detenidamente.

Palabras clave: Jardín Botánico, eclecticismo, Adán Bello, Thermal Palace, Martiánez, Puerto de la Cruz, Mariano Estanga

Abstract: This paper offers an approach to the built work of the architect Mariano Estanga y Arias-Girón (1867–1937), focusing on two projects planned for Puerto de la Cruz. The commission to renovate the west façade of the Jardín de Aclimatación de la Orotava (1909) and the Thermal Palace (1911) emerge as interventions with a significant impact within the architectural context of the time, both because of their stylistic language and the scale of the projects themselves. Contemporary press sources provide new information about these works, complementing earlier analyses that are now examined in greater detail.

Keywords: Botanical Garden, eclecticism, Adán Bello, Thermal Palace, Martiánez, Puerto de la Cruz, Mariano Estanga

1 Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. ORCID: orcid.org/0009-0001-2680-4045. Correo electrónico: ezalba@lhorsa.com.