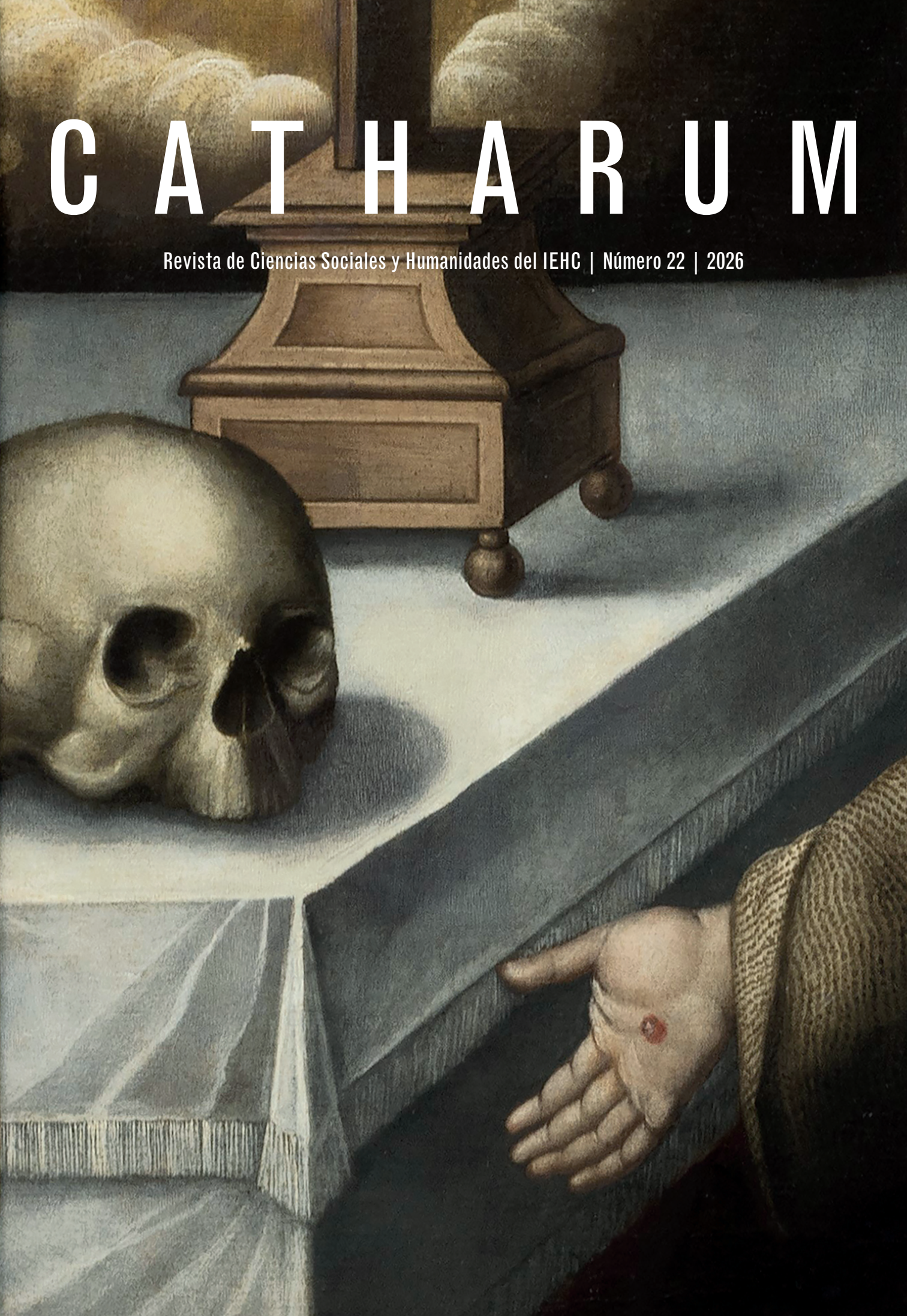


CATHARUM

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades del IEHC | Número 22 | 2026



INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE CANARIAS

CATHARUM

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES DEL IEHC

Catharum es la Revista de Ciencias Sociales y Humanidades que anualmente edita el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. En ella se abordan principalmente contenidos de índole insular, regional y local, incidiendo de manera especial en aquellos que abundan en la investigación de los flujos sociales, ideológicos, artísticos, económicos, etc., que históricamente han vinculado las Islas con América, Europa y África. La revista se considera asimismo un órgano difusor de la propia actividad del IEHC, y como tal, publica muchas de las conferencias impartidas en la sede del mismo a lo largo del año.

CATHARUM

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias

Nº22 / 2026

Edición:

Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias

Dirección:

Miguel Machado Bonde,
Juan Alejandro Lorenzo Lima

Subdirección:

Margarita Rodríguez Espinosa

Coordinación editorial y corrección:

Margarita Rodríguez Espinosa,
Luis Gómez Santacreu, Jesús Paradinas Fuentes

Secretaría:

Iris Barbuzano Delgado

Consejo de Redacción:

Nicolás Rodríguez Münzenmaier,
Ana Luisa González Reimers, Julio Afonso Carrillo,
Estefanía González Pérez, Eduardo Zalba González,
Noelia García Oliva

Consejo Asesor:

Antonio Javier González Pérez, Manuel Hernández González, Jerónimo de Francisco Navarro, Cristina Pérez Villar, José Javier Hernández García, Clementina Calero Ruiz, Carmen Fraga González, José Manuel Bello León, Jaime Coello Bravo, Carlos Rodríguez Morales, Germán F. Rodríguez Cabrera, Manuel Poggio Capote

Diseño original:

Fernando Nagore

Gestión editorial:

Canarias Editá
www.canariasedita.com

Distribución:

200 ejemplares

Depósito Legal:

TF 2231/2000

ISSN:

1576-5822

Precio:

5 euros

Sumario

MONOGRÁFICA	
5	Prácticas devocionales para la salvación del alma: la fundación de capellanías en los conventos de órdenes mendicantes del Puerto de la Cruz en el siglo XVII Santiago Manuel Rodríguez Maldonado
21	Del pintor José Tomás Pablo (...1718-1778). Nuevas propuestas a su catálogo Germán F. Rodríguez Cabrera
41	Sobre el pintor Manuel Antonio de la Cruz (1753-1809). Revisión biográfica y nuevas atribuciones Juan Alejandro Lorenzo Lima
65	Innovación arquitectónica en el Puerto de la Cruz. La obra de Mariano Estanga y Arias-Girón (1867-1937) Eduardo Zalba González
71	Familias alemanas en el acontecer del Puerto de la Cruz. Proyección artística Carmen Fraga González
VARIA	
85	Achamán y La Dama del Mar. Las tradiciones populares en dos de las óperas de Arístides Pérez Fariña Conrado Álvarez Fariña
101	Desvelando a Joseph Guerra. Un canario de Tenerife anfitrión de Baruj Spinoza en Ámsterdam entre 1656 y 1661 Vicente Hernández Pedrero, Julio Alejandro Carreño Guillén, Bosco González Delgado, y Sara Reyes Vera
107	Luis Rodríguez Figueroa, pensador y político Milagros Luis Brito
113	Narrativa de ficción y épocas pasadas en la novela de José Javier Hernández Osmán Avilés
DOCUMENTOS	
121	Un poder de los vecinos del Puerto de la Cruz en 1706 Carlos Rodríguez Morales
IN MEMORIAM	
127	Eladio Santaella, portuense de pro Salvador García Llanos
MEMORIA ANUAL	
129	Otro año de compromiso cultural: actividades del IEHC en 2024 Estefanía González Pérez

MONOGRÁFICA

Prácticas devocionales para la salvación del alma: la fundación de capellanías en los conventos de órdenes mendicantes del Puerto de la Cruz en el siglo XVII

Devotional practices for the salvation of the soul: the founding of chaplaincies in the convents of mendicant orders of Puerto de la Cruz in the 17th century

Santiago Manuel Rodríguez Maldonado¹

Entregado: 19 de febrero de 2025

Aceptado: 15 de junio de 2025

Resumen: Las personas, a lo largo del tiempo, han buscado la salvación eterna. Muchas utilizaron sus bienes a la hora de dotar conventos para salvaguardar su alma en la vida espiritual. Este es el caso del Puerto de la Cruz, en Tenerife, donde los fieles fundaron capellanías de misas para orar por sus almas y las de sus difuntos en dos de los conventos de órdenes mendicantes que se establecieron en la ciudad, el de San Pedro González Telmo (de frailes dominicos) y el de San Juan Bautista (de frailes franciscanos). El objetivo de este trabajo es aportar unas pequeñas pinceladas a través de los documentos de fundación de algunas de ellas en el siglo XVII, que se conservan en la escribanía pública de Diego González de la Cruz, escribano público del Puerto de la Cruz.

Palabras clave: capellanía, dominicos, franciscanos, Puerto de la Cruz, Tenerife, siglo XVII.

Abstract: Throughout history, people have sought eternal salvation. Many of them used their wealth to endow convents in order to safeguard their souls in the spiritual life. This is the case of Puerto de la Cruz, in Tenerife, where many people founded chaplaincies to pray for their souls and those of their deceased loved ones in two of the mendicant convents established in the city, San Pedro González Telmo (Dominican friars) and San Juan Bautista (Franciscan friars). The aim of this work is to provide a few insights through the founding documents of some of these chaplaincies in the 17th century, which are preserved in the public notary office of Diego González de la Cruz, public notary of Puerto de la Cruz.

Keywords: Chaplaincy, Dominicans, Franciscans, Puerto de la Cruz, Tenerife, 17th century.

1 Universidad de La Laguna. ORCID: orcid.org/0000-0001-8467-6080. Correo electrónico: srodrmal@ull.edu.es.

Introducción

La vida espiritual de las poblaciones siempre ha sido una cuestión analizada con mayor o menor profundidad. Muchas de esas personas perseguían un mismo fin: la salvación del alma. A lo largo de los años, los sistemas que se han ejecutado para gestionar las cuestiones personales y espirituales se han visto modificados y adaptadas a cada momento y realidad. Un ejemplo de ello es la Iglesia y lo relacionado con las devociones que personas particulares profesaban a Dios, la Virgen María o cualquier otro santo por el que tenían predilección y vinculación. Una realidad ligada a la idea del purgatorio, pues el objetivo era evitar mantenerse en él y poder seguir la senda de Cristo. Surgen así, por ejemplo, las cofradías, las ventas de indulgencias o las capellanías de misas (Von Wobeser, 1996, p. 121). Son estas últimas las que suscitan un interés destacado para conocer una parte de la sociedad pasada en un territorio determinado.

Las capellanías no fueron solo un aliciente para el alma de las personas que las creaban, es decir, sus fundadores, sino también para muchas de las instituciones religiosas (parroquias, conventos, hospitales o colegios), pues, gracias a ellas, conseguían salvaguardar la celebración de los servicios religiosos, sobre todo porque era beneficioso que los civiles mantuviesen a los miembros de la Iglesia (Von Wobeser, 1996, pp. 133-134).

Por consiguiente, para conocer algo más sobre esta práctica civil-religiosa, se debe acudir, principalmente, a los archivos diocesanos, pues es la institución religiosa la que mayor cantidad de documentos vinculados a esta cuestión puede conservar. Sin embargo, dada la naturaleza de estas obras pías, los protocolos notariales se convierten en una fuente de información muy valiosa, que permite conocer –en aquellos lugares en los que se conservan– la realidad que se experimentó en momentos pasados en lo que a las capellanías se refiere, debido a que era en las escribanías públicas donde se otorgaban los documentos fundacionales.

Así, de una manera inicial, se han tomado como referencia para esta investigación varios ejemplos de escrituras de fundación de capellanías en dos de los tres conventos de órdenes mendicantes que existieron en la ciudad del Puerto de la Cruz: el de San Pedro González Telmo (de frailes dominicos) y el de San Juan Bautista (de frailes franciscanos). Estos documentos se otorgaron en la escribanía de Diego González de la Cruz, escribano público del Puerto de la Cruz, en los

años 1641 y 1642, custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

El objetivo principal de estas páginas es aportar unas pequeñas pinceladas al estudio de dichas instituciones en la ciudad y que sirvan de base para investigaciones más amplias, como así ocurre con las islas de Gran Canaria y El Hierro o, incluso, en lugares de la península o el continente americano. Se trata, pues, de mostrar una visión diplomática que permita comprender cómo se estructuraban estos documentos de origen notarial y que están íntimamente relacionados con el mundo eclesiástico, evidenciando así una realidad que amplía el conocimiento de la historia de este municipio y de la sociedad que habitó en él durante el siglo XVII.

Las capellanías portuenses: símbolo devocional

La sociedad que se desarrolló a lo largo de los años estuvo vinculada con el mundo espiritual y religioso, especialmente la perteneciente al catolicismo. Su fe y devoción por Dios, la Virgen o cualquier otro santo permitió que se creasen métodos o sistemas para venerarlos, además de introducir a otras personas al mundo eclesiástico o, como ya se viene entendiendo, salvar su alma.

Uno de los elementos más importantes para poner en práctica la fe y devoción por las imágenes son las eucaristías o misas y las procesiones –claustrales o exteriores–. Durante el siglo XVI se iniciaron las manifestaciones religiosas en los espacios públicos, que se complementaban, aún en mayor medida, con las particulares que se producían dentro de las parroquias o los edificios de carácter religioso (conventos, ermitas, hospitales...). Desde épocas pasadas, esa acción caritativa se mostraba en los testamentos, pues muchas de las mandas que se disponían en ellos estaban relacionadas con obras de caridad. Sin embargo, no solo estuvieron presentes en estas iniciativas de carácter personal, sino que la sociedad desarrolló un sistema en el que ligaban lo civil y lo devocional.

Es el caso de las capellanías o capellanías de misas, objeto principal de estas páginas. Su origen etimológico proviene desde el medievo, asociado al término «capilla», derivando en el término *capellanía de misas* (Von Wobeser, 2005, p. 12; González Ruiz, 1950, p. 475)¹.

1 El término parece que contaba con tres significados o hacia referencia

Se trataba de un modelo que reflejaba el carácter religioso de la sociedad del Antiguo Régimen en el que, en ocasiones, se «espiritualizaban los bienes» y quedaban sujetos al cumplimiento de misas y otras obligaciones de carácter pío (Suárez Grimón, 1994, p. 124). En palabras de Castro Pérez, Calvo Cruz y Granado Suárez (2007), las capellanías constituían unos de los pilares básicos de la economía de la Iglesia.

Si se tuviera que aplicar alguna definición al término capellanía, una de las que más aceptación tiene es la que aporta Pro Ruiz (1989, p. 585), pues las caracteriza como una

fundación perpetua por la cual una persona segregaba de su patrimonio ciertos bienes –en vida o por testamento– y formaba con ellos un vínculo que se destinaría a la manutención de un clérigo, quien quedaba por ello obligado a rezar un cierto número de misas por el alma del fundador o su familia².

No siempre el fin de estas capellanías fue mantener a un clérigo en concreto, es decir, no todas tenían a una persona determinada, sino que podían estar más relacionadas con una institución en sí y la comunidad que la integraba, como es el caso de los conventos. Además, no se trataba de un modelo que se caracterizara por contar con un final, es decir, un tiempo determinado, sino que debían perpetuarse en el tiempo, de ahí que uno de los actores de estas, el capellán, se fuera sustituyendo cuando quedase vacante el puesto (Von Wobeser, 1996, p. 122) en aquellas en las que se designase tal figura.

A pesar de ser una cuestión que tuvo un gran auge en la península, las capellanías se convirtieron en una costumbre difundida por los diferentes territorios castellanos, como Canarias y el continente americano, principalmente con una doble finalidad: salvar el alma y generar una renta (Von Wobeser, 1996, p. 119). Se empleaban para proyectar las desigualdades terrenales en el más

a tres espacios dentro de un lugar de culto religioso: por un lado, aquel lugar donde se daba misa; por otro, una sepultura con tumba y epitafio, y, por último, una fundación destinada a un sacerdote, con el fin de oficiar misa por difuntos (Von Wobeser, 2005, p. 12). Es llamativa esta cuestión, pues en algunos casos confluyen las tres en un mismo espacio, como es común en las capellanías de misas, ubicadas en un retablo o propiedad privada dentro de un lugar de culto.

2 González Ruiz (1950, p. 477) aporta una definición algo más general de capellanía, pero que también se ajusta a la realidad existente: «fundaciones perpetuas hechas con la obligación aneja de cierto número de misas u otras cargas espirituales en iglesia determinada que debe cumplir el obtentor en la forma y lugar prescritos por el instituyente».

allá, dado que aquellas personas que contaran con bienes pasaban más rápido el purgatorio, así como tenían la función de ser un recurso secundario para aquellas personas que no contaban con un vínculo o mayorazgo, lo que les permitía adquirir prestigio y, en algunos casos, iniciar el proceso de ennoblecimiento (Castro Pérez, Calvo Cruz y Granado Suárez, 2007, p. 336-337). También fueron un método de consolidación de la situación que presentasen las personas que las fundasen, llegando a tratar de aportar una estabilidad a los descendientes –sobre todo económica–, así como una forma de dar renombre a su estirpe, además de toda la vertiente espiritual –era la más importante– por la devoción a determinadas advocaciones (Von Wobeser, 2005, p. 9).

Cuestiones de esta índole, propias de dichas fundaciones, las encontramos en dos de los tres conventos con los que contó la ciudad del Puerto de la Cruz. Las diferentes capellanías que se crearon a lo largo de los siglos tuvieron como protagonistas no solo a las personas que las instituyeron, sino también a estas dos entidades religiosas portuenses. Así, para comprenderlas, antes se deben dar unas pinceladas de las instituciones receptoras de estas capellanías.

El primero de ellos, de la orden franciscana, es el Convento de San Juan Bautista [fig. 1], cuyos inicios se sitúan entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII con la creación de la ermita, costeada por Juan de Tejera, almorjate del lugar, que posteriormente cedió a la orden franciscana (Calero Ruiz, 2023, p. 1 y s.f., p. 1)³. Hasta la fecha, los datos con los que se cuenta sobre el convento son escasos, salvo la fundación de la capilla de Las Llagas por Nicolás Álvarez en torno a 1669⁴, la de las Ánimas por la familia Nieves Ravelo en el siglo XVIII o la constitución de la Orden Tercera de San Francisco como patronos de la procesión del Santo Entierro del Puerto de la Cruz el 22 de febrero de 1670 ante el fallecimiento de su titular, el alférez Nicolás Álvarez⁵.

3 Se alude a que dicha cesión se realizó el 23 de septiembre de 1608 con el fin de crear una vicaría de dos o tres sacerdotes dependientes de La Orotava, cuya posesión efectiva tuvo lugar en 1609.

4 A través de su testamento se comprueba que había fundado esta capilla y la de San José del convento dominico antes de otorgar sus últimas voluntades en agosto de 1669, indicando que no las había dotado y que dejaba dicha función a su heredera, su hermana María Álvarez, con capellanías a favor de dichos conventos, algo que parece que ejecutó en 1670, pues él dispuso que tras un año de su fallecimiento debía ejecutarse tal cuestión (AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.137, ff. 518r-518v; Calero Ruiz, 1982, p. 165). Existe una referencia a la creación de la capilla de las Llagas en dicho convento por Nicolás Álvarez en 1670 (Calero Ruiz, 2023, p. 1 y s.f., p. 1), cuestión que no es viable, dado que ya estaban fundadas antes de su testamento y ya había fallecido en el mes de febrero de dicho año.

5 María Álvarez, viuda de Juan González y heredera legítima de su hermano Nicolás Álvarez, nombró patrono de la llave del sagrario de la Parroquia de



Fig. 1. Antiguo convento franciscano, Puerto de la Cruz (José Naranjo Suárez, c. 1940). Foto: FEDAC-Cabildo de Gran Canaria. Colección José A. Pérez Cruz.

A raíz de la creación de la ermita, se erige el convento y vicaría, siendo este el primer edificio conventual que se estableció en el lugar, evidenciando el auge de la actividad poblacional y comercial que estaba experimentando el núcleo portuense⁶. Un espacio, el convento franciscano, que sería sede de la Cofradía de la Santa Vera Cruz y Misericordia, vinculada a la Orden Tercera, de la misma manera que sucedía en Sevilla, marcando así su espiritualidad (Montero Parrilla, 2020, p. 16). Se trata, por tanto, de un siglo, el XVII, en el que se inicia la expansión, pues se crean la parroquia y los otros dos conventos dominicos (San Pedro González Telmo y Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino).

Nuestra Señora de la Peña de Francia, el 6 de febrero de 1670, a su hijo José González, clérigo de menores órdenes, tras disponer tal facultad de nombramiento y haber fallecido su hermano, titular de la llave (AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.792, ff. 77r-77v). La escritura de constitución como patronos del Santo Entierro fue analizada por el autor en la conferencia que formó parte del pregón de la Semana Santa de 2025 del Puerto de la Cruz.

6 Según una aportación, aún no contrastada, su primer patrono fue Juan Francisco de Franchy Alfaro Lugo, hijo de Antonio de Franchy Fonte del Castillo y Beatriz Alfaro Marmolejo Lugo, quienes se dedicaron a la estructuración del convento en sí (<https://bernardocabo.blogspot.com/2010/11/convento-iglesia-de-san-francisco-y.html> - Consultado el 19 de agosto de 2025).

El segundo de ellos, de la orden dominica, es el Convento de San Pedro González Telmo [fig. 2], cuya fundación tuvo un desarrollo particular, pues sus inicios comenzaron con una ermita y un hospicio y una cesión de terrenos⁷. El protagonista fue Juan de Matienzo de Albear, quien, tras haberse conformado la ermita y el hospicio por los religiosos del Convento de San Benito de La Orotava, entregó una casa contigua a ambos edificios. Además, tomó los solares en la parte alta –que había donado Elvira de León a los religiosos para ampliar ambos inmuebles– con un canon de 4 reales, obligándose a construir la capilla mayor, cuestión que le condicionaba a ser patrono e imponer una misa cantada que dotaría con 12 reales el día de la Asunción. Todo ello con el fin de contar con unas casas y bodegas en el Puerto, las cuales comenzaron a construirse tras el acuerdo verbal con los religiosos (Calero Ruiz, 1982, p. 161).

Ejecutadas las gestiones por los religiosos orotavenses, de los que dependía el Puerto, se consiguió que esa ermita y el hospicio se erigiesen en convento o vicaría aproximadamente entre 1616 y 1617⁸, siendo su primer vicario fray Antonio de la Encarnación. Ello supuso que debía buscarse un patrono, desistiendo de Juan de Matienzo de Albear, pues no cumplió con lo prometido unos años antes. Por consiguiente, se puso en el punto de mira a Pedro de Morgaranes, que era almorjare y administrador de las rentas reales, quien aceptó la propuesta del patronazgo, cuya escritura se otorgó el 12 de julio de 1625 ante Francisco Bienvenido. Con las obras de la capilla mayor en funcionamiento, desafortunadamente fallece en 1626, sucediéndole en el patronazgo Luis Lorenzo, su albacea testamentario, quien acabaría convirtiéndose en uno de los bienhechores de la orden dominica (Calero Ruiz, 1982, pp. 162-163)⁹.

Ambos conventos son los protagonistas de muchas capellanías que se instituyeron dentro de ellos. En esta

7 No fue el único convento dominico de la ciudad; de hecho, a mediados del siglo XVII se constituyó otro para las monjas, titulado Convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino, cuya fundación corrió a cargo de Juan de Aduna y Lucía García de León, su mujer, el 5 de julio de 1661 con la otorgación de la escritura correspondiente ante Bartolomé Hernández Romero. Una acción que dos años más tarde, el 21 de mayo de 1663, fue reafirmada por ambos fundadores (AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.788, ff. 102r-110r; Calero Ruiz y Hernández Díaz, 1985, pp. 639-640).

8 Esta fecha se baraja ante la referencia existente en el testamento de Catalina Navarro, expedido ante Juan González de Franchy el 25 de abril de 1618, en el que se hace alusión a que se le ofician unas misas en la iglesia de Nuestra Señora del Buen Viaje (Calero Ruiz, 1982, p. 162).

9 Este convento contó con tres capillas, una al Santo Rosario, otra a Jesús Nazareno y otra a San José, y además consiguió erigirse en priorato en torno a 1650, siendo su primer predicador fray Luis Hurtado de Mendoza (Calero Ruiz, 1982, pp. 165 y 168).



Fig. 2. Antiguo convento dominico, Puerto de la Cruz (José Agustín Álvarez Rixo, c. 1870). Foto: Santiago M. Rodríguez.

oportunidad, la mayoría de los documentos encontrados están asociados al convento franciscano, pero también se cuenta con algunos ejemplos en el convento dominico, así como con la Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Aunque se analizarán con mayor detenimiento estos tipos documentales, muchas de las capellanías existentes tenían dos formas de fundación: en vida y a través de testamentos. Estas, normalmente, sufren un pequeño retraso –sobre todo las testamentarias– desde que se otorgan las escrituras de fundación hasta que se ponen en práctica, en algunos casos, como se verá, ante la condición de la festividad de un santo, con lo que debe llegar la fecha para que se inicie la capellanía (Suárez Grimón, 1994, p. 126; Von Wobeser, 1996, p. 124).

Por consiguiente, las capellanías pertenecientes al convento franciscano tienen lugar en el año 1641, mientras que las correspondientes al dominico son en 1642 y la relativa a la parroquia en 1663. Las primeras son las de Lucas Díaz (9 de septiembre de 1641), Silvestre González y Catalina Pérez (28 de septiembre de 1641) y la de Antonio González y Margarita Perera (28 de octubre de 1641). Las segundas se corresponden con las de Juan de Vergara y María de la O y la de Gonzalo González (23 de mayo de 1642) y, las parroquiales, deben identificarse con las de Pedro de León (10 de septiembre de 1663) y Bartolomé de León (11 de septiembre de 1663).

Además, se cuenta con un último ejemplo que no define convento, parroquia ni capilla o altar, pues no se designa espacio alguno donde desarrollar la celebración, como la de Francisco González Mesa (29 de enero de 1670). Incluso, ligado al síndico del convento franciscano –Nicolás Álvarez–, en ese mismo año, Mateo Álvarez otorgó una escritura de reconocimiento de capellanía ante la venta y traspaso que le hizo de unas casas en el Puerto, gravadas con una capellanía a favor de Andrés López de

Lugo, clérigo subdiácono (7 de febrero de 1670)¹⁰.

Por tanto, el 9 de septiembre de 1641, Lucas Díaz, que era tonelero, ante su devoción por la orden franciscana, decidió «fundar una capellanía» en el convento franciscano portuense por su ánima, la de su mujer Luisa de Valencia y demás difuntos. Concretamente, consistió en una misa cantada y procesión el día de la Exaltación de la Cruz (14 de septiembre)¹¹. Una fecha muy llamativa para la comunidad cristiana, pues en muchos lugares de las islas se exalta a la cruz con Jesucristo crucificado. Valga como ejemplo las fiestas que se celebran en honor al Santísimo Cristo de La Laguna en dicho mes de septiembre.

Una fundación de capellanía realizada el mismo día en el que Nicolás Álvarez, que era alférez y síndico del convento franciscano, le cedía y traspasaba a Lucas Díaz un «pedazo de sitio y solar en este dicho lugar, detrás del charco de los camarones», que le había concedido el Concejo al convento, como gratificación ante la devoción a la orden, así como por las obras de caridad y limosna que había hecho a dicha institución religiosa¹².

Una situación similar se produce con la de Silvestre González y Catalina Pérez, su mujer, días más tarde, el 28 de septiembre de 1641. Al igual que Lucas Díaz, ambos son vecinos del Puerto y decidieron fundar una capellanía, por sus almas y la de sus difuntos, en el convento franciscano y ante la devoción que profesaban a San Antonio

10 Esta escritura está relacionada con la capellanía que el alférez Nicolás Álvarez fundó a favor de Andrés López de Lugo en 1665, pero que, además, se vio incrementada con el testamento del alférez, pues aumentó los bienes (AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.972, ff. 78r-79r y PN 3137, ff. 517r-518r).

11 AHPST: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 60v-61r.

12 AHPST: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 59v-60r.

de Padua (13 de junio). De la misma manera que Díaz, Silvestre y Catalina dispusieron que fuese una misa cantada y procesión, a la que se añadía un sermón.

La capellanía de Antonio González y Margarita Perera, su mujer, tiene dos características destacadas, no por la fundación en sí, sino por sus personas (28 de octubre de 1641)¹³. Antonio era santero, o al menos así se le conocía, pues se hizo constar en la escritura fundacional que esa podría ser su profesión, «Antonio Gonzáles, santero», por lo que, quizás, entrarían en juego unas prácticas o remedios más tradicionales. La segunda característica es que muestra una realidad parecida a la de Lucas Díaz, debido a que Nicolás Álvarez, alférez y síndico del convento franciscano, le cedió, renunció a él y traspasó unos días antes de la fundación de la capellanía «un pedazo de sitio y solar que le hizo merced el Cabildo de esta isla y, por estar algo apartado de dicho convento, no se puede fabricar en él» (8 de octubre de 1641)¹⁴. Todo ello lo motivó la devoción que profesaba a la orden franciscana, su caridad y limosna, pero sobre todo porque «ha hecho a su costa una custodia», cuestiones que el convento esperaba que continuara practicando.

Las fundaciones realizadas en el convento dominico son algo más completas que las presentes en el franciscano. De hecho, de todas las analizadas en ambos conventos, ninguna nombra capellán, dejando esa función a los religiosos de ambas instituciones, y solo en las dos dominicas los fundadores se establecen como patronos. Así, Juan de Vergara y María de la O, a los que no se les conoce profesión, fundaron una capellanía en un altar que habían erigido en dicho convento dominico a Nuestra Señora de la Concepción, que también contaba con sepultura, el 23 de mayo de 1642¹⁵. A diferencia de la fundada por Antonio González y Margarita Perera en honor a Nuestra Señora de Regla (15 de septiembre), que consistió en una misa rezada, la de Vergara se basó en una misa cantada y vísperas con diácono y subdiácono el día de la devoción mariana del altar (8 de diciembre).

Ese mismo día de mayo, Gonzalo González, que era ayudante de sargento mayor, fundaba otra capellanía en el mismo convento dominico, en un altar que había patrocinado –igual que Juan de Vergara y María de la O– en

honor al Ángel de la Guarda, cuya festividad se conmemora el 1 de marzo¹⁶. Comparte con la fundación de Vergara que por su ánima y la de sus difuntos debía decirse una misa y vísperas cantadas con diácono y subdiácono, además de un responso. Ambas fundaciones muestran una particularidad, pues presentan unas licencias otorgadas por Martín de Coratelo, consultor calificador del Santo Oficio de la Inquisición y vicario provincial de los conventos de predicadores de Canarias, y expedidas un año antes, en julio de 1641, con el fin de autorizar la celebración de las misas en dichos altares.

Dos de las últimas capellanías no tienen vinculación con los conventos portuenses, pero sí con la parroquia. Son las únicas de las estudiadas que cumplen prácticamente al completo con la estructura de intervinientes acostumbrada (fundador, patrón y capellán), siendo los fundadores y patronos las mismas personas y otra diferente el capellán, que también es la misma en las dos (Von Webeser, 1992, p. 123 y 2005, p. 14; Castro Pérez, Calvo Cruz y Granado Suárez, 2007, p. 340). Así, el 10 y 11 de septiembre de 1663, Pedro de León y Bartolomé de León fundaron dos capellanías en la Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia en honor a Nuestra Señora del Carmen ante Bartolomé Hernández Romero, escribano público del Puerto de la Cruz. Ambas basadas en misas rezadas sobre su sepultura, que se sitúan en el altar que Bartolomé de León hizo y fundó en honor a la Virgen: una, los lunes de cada semana con responso y, la otra, los domingos y fiestas de cada año, con responso, a las 12 horas¹⁷.

En ambos casos Pedro y Bartolomé actuaron como fundadores, pero también como patronos, pues tenían voluntad de constituir dichas capellanías. Las dos, a diferencia de todas las anteriores, contaban con un capellán, Francisco García de León, que era primo de Pedro e hijo de Amaro García y Ana Francisca de León. El objetivo principal de Pedro y Bartolomé era que este joven de 22 años se ordenase in sacris –lo era de menores órdenes–, dado el interés que mostraba por ello, empleando así dicha capellanía, pues indican que lo debe hacer *a título de ella*. Además, aunque quizás no esté vinculado a dicha capellanía, Ana Francisca le cedió a su hijo, a título de patrimonio, la mitad de unas casas con su sitio en el Puerto, compradas a Domingo Hernández y Lucía María,

sus hermanos, el 11 de septiembre de 1663, día en que se fundó la capellanía de Bartolomé. Incluso, esa cesión de su madre pudo responder, posiblemente, a una intención de aumentarle su patrimonio –dado su interés en ordenarse in sacris–, al igual que la cesión que le hizo Manuel Martín de León, tío de Francisco García, el 12 de septiembre de 1663, de un aposento en la casa de Amaro y Ana, con la carga de dos misas rezadas en honor a Nuestra Señora del Rosario –en su día o su octava– en el convento dominico de San Pedro González Telmo¹⁸.

Todos estos casos cuentan con un espacio en el que celebrar las eucaristías por las ánimas de los vivos y difuntos. Sin embargo, existe un último caso en el que no se definió espacio alguno, como la capellanía que fundó, el 29 de enero de 1670, Francisco González Mesa, labrador y vecino del Realejo Bajo, a favor de su nieto Diego de Montesdeoca Castillo, hijo de Mariana del Álamo y Andrés de Montesdeoca Castillo, para que se ordenase *in sacris*, de la misma manera que Bartolomé y Pedro hicieron con Francisco García de León unos años antes, en 1663¹⁹. Una capellanía de misas por su alma y la de su mujer, Catalina del Álamo –así como la de otros difuntos–, que debía ejecutarse «en la parte y lugar donde asistiere» su nieto cuando se ordenase, pues este también fue el primer capellán al que nombró. Consistió en una misa rezada con responso rezado a la advocación que tocase cada día de los santos de guardar, salvo los domingos, «conforme resare nuestra Santa Madre Yglesia Romana».

En definitiva, se trata de unas capellanías que, en palabras de Acosta Barros (1992, pp. 142-143), cumplirían con las características básicas que se definen para este tipo de acciones: fundación, perpetuidad, carga espiritual, cumplimiento y forma y lugar. Unas cuestiones que serán más evidenciables a medida que se observen los documentos con mayor profundidad, aportando las técnicas analíticas de ciencias como la Diplomática y que contribuirán a la ejecución de un estudio más exhaustivo de las capellanías en cuestión, atendiendo a un elemento fundamental: el documento que les da origen.

Las fundaciones de capellanías: una visión diplomática

Las capellanías o capellanías de misas tuvieron un sistema de constitución algo común en lo que a la praxis se refiere. Ya se ha mencionado anteriormente que existieron, de manera habitual, dos formas de formalizar las fundaciones de las capellanías: mediante testamentos o escrituras intervivos o de capellanía o de fundación. Lo acostumbrado es que se otorgasen ante un escribano público, pues, si algo tienen en común, es que tanto los testamentos como las escrituras se realizaban en una escribanía pública. En unas actuaba tramitando el albacea, mientras que en la otra es el propio fundador el que inicia el proceso (Von Webeser, 2005, p. 15; Castro Pérez, Calvo Cruz y Granado Suárez, 2007, p. 340)²⁰.

Tanto los testamentos como las escrituras intervivos –y, por ende, las escribanías públicas– son fuentes destacadas para el conocimiento de las capellanías, pues son el punto de partida de unos conjuntos documentales que terminarían formando parte de los archivos eclesiásticos, conservados hoy en los archivos diocesanos, como, por ejemplo, los expedientes de vacantes y provisión de capellanías de la isla de El Hierro. Por ello, en las escribanías era donde se producía una confluencia entre lo terrenal y lo espiritual, pues «lo divino y lo humano se entremezclaban en el momento de redactar el testamento o la escritura» (Acosta Barros 1992, pp. 155-156). En los testamentos, en aquellos en los que existían fundaciones de capellanías, estas quedaban diluidas entre el resto de las disposiciones, mientras que aquellas que se ejecutaban en una escritura aparte, es decir, las fundaciones propiamente dichas, constituyeron una tipología documental propia, objeto principal de esta investigación.

Para comprender la realidad de ambas tipologías, un ejemplo de testamento en el que se evidencia una capellanía es el de Nicolás Álvarez, alférez y síndico que fue del Convento de San Juan Bautista, de la orden franciscana, del Puerto de la Cruz²¹. Se trata de un testamento cerrado otorgado el 28 de agosto de 1669 y entregado a Domingo Romero, escribano público, al día siguiente para su custodia²². Este responde a las fundaciones durante la vida, que expone González Ruiz (1950, p. 485),

13 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 74v-76r.

14 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 69r-69v.

15 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 42v-45r.

16 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 45v-47r.

17 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.788, ff. 214r-215r y 215v-217r.

18 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.788, ff. 217r-219v.

19 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.792, ff. 50r-51r.

20 Es posible que algunas hayan sido fundadas ante notarios apostólicos, pero de momento no se ha hallado ninguna que responda a tal casuística.

21 AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.137, ff. 502r-521r.

22 En el mismo documento, existe una diligencia de Juan Jovel de Carnenatis, teniente de La Orotava y su partido, fechada en La Orotava el 4 de septiembre de 1669, en la que manda que el testamento, «abiéndolo por publicado, se ponga y fixe en el rexistro de escripturas públicas».



Fig. 3. Invocación simbólica en la capellanía de Silvestre González y Catalina Pérez, su mujer (1641). Foto: Santiago M. Rodríguez.

Fig. 4. Invocaciones simbólica y verbal en la capellanía de Gonzalo González (1642). Foto: Santiago M. Rodríguez.

pues no tendría efecto hasta la muerte del testador, de ahí que sea un testamento cerrado. Este tipo resaltaría frente a las otras dos existentes, la de última voluntad –testamento abierto– y la de en vigor de vida del fundador –escritura intervivos–, siendo esta última la que predominó, por ejemplo, en la isla de El Hierro (Acosta Barros, 1992, p. 157).

En dicho documento, Nicolás Álvarez dispuso que se fundasen dos capellanías con los bienes que recibió en 1655 de su mujer, Mariana Fernández de Chávez, y que quedasen tras su muerte, señalando los réditos a quien él considerase oportuno y el modo en que debían suceder en él²³. Dichas capellanías debían servirse en la Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, formando un único cuerpo con los bienes de su mujer o los multiplicados para su constitución. Consistieron, cada una, en cuatro misas rezadas cada semana, de manera que cada capellán debía decir dos en cada semana, una el jueves y otra el sábado o en cualquier otro día en que el capellán estuviese libre. Se debían decir por el ánima de su mujer, la suya y de cualquier otra persona que de justicia debiese, señalando por cada misa la cantidad de 6 reales.

Ambas capellanías tuvieron un patrón, Asencio Hernández de Chávez, un capellán y una línea de sucesión determinada, pues, como muchas otras, siguieron unas reglas de sucesión similares a las de los mayorazgos, prefiriendo a los descendientes directos, los mayores frente a menores y los hombres frente a las mujeres (Von Webeser, 1996, p. 128). En la primera de ellas, el capellán designado fue Diego, hijo de Asencio Hernández de Chávez, hermano de su mujer, con las posteriores directrices sucesorias porque «en dicho linaje ha de andar siempre la dicha capellanía»; mientras, en la segunda, debía serlo Juan, hijo de Nicolás Fernández Fonte del Castillo, her-

mano de su mujer, con las indicaciones de su sucesión. Todos ellos, capellanes y sucesores, debían emplear la capellanía para que, «a título de ella», pudieran ordenarse aquellos que quisieran aplicar al sacerdocio. En aquel caso que no hubiese ningún sucesor, ambas capellanías debían quedarse en la Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia para que su cura o beneficiado las sirviera y, en caso de no poder, nombrase a un capellán, que debían ser vecinos del lugar con el mismo fin: ordenarse a la vida religiosa.

El objeto principal de estas páginas es analizar la otra tipología documental que forma parte de estas fundaciones y que constituye una tipología propia. En lo que concierne a su aspecto diplomático, presentan una estructura habitual en las escrituras notariales, caracterizadas por una redacción subjetiva frente a la objetiva que marca otras tipologías documentales, como las actas.

El primer elemento diplomático que caracteriza a esta tipología es la *invocación*. En su mayoría, la compone la invocación simbólica (*Cruz*), pues es la que más está presente, pero también existen algunos de ellos en los que se combina tanto la simbólica como la invocación verbal («En el nombre de nuestro Señor Jesucristo y de su bendita madre, la Virgen María, amén»)²⁴. Solo uno de los casos, la capellanía fundada por Antonio González y Margarita Perera, no presenta invocación alguna, posiblemente por haberse redactado a mitad del folio y no al inicio, como el resto de las escrituras fundacionales²⁵. [figs. 3-4].

Dada la redacción subjetiva que caracteriza a todas las escrituras analizadas, tras la invocación se continúa con la *notificación*. Se trata de la expresión que indica que el documento será conocido por toda persona que lo lea, de manera general («Sepan cuantos esta carta vie-

ren»)²⁶. Seguidamente, se inicia uno de los elementos principales de los documentos, la *intitulación*, pues es la que identifica quién otorga el documento. Como ya se ha observado, en el caso de las capellanías portuenses se cuenta con intitulaciones individuales y conjuntas, pues unas fueron otorgadas por una persona –principalmente masculinas–, como es el caso de Lucas Díaz en 1641²⁷ o por dos –normalmente, matrimonios–, como sucede con Juan de Vergara y María de la O en 1642²⁸.

Las intitulaciones, sean individuales o colectivas, se conforman con algunos elementos básicos, aunque no siempre todos están presentes. Comprobando los ejemplos con los que se cuenta, ninguno de los otorgantes presenta un tratamiento previo a sus nombres y apellidos, pues a ninguno se le trata de don o doña. Esto quizás sugiera que nadie alcanzó el nivel social para obtener tal distinción, pues su uso demostraba una situación de preeminencia social, ya fuese por hidalguía, capital o capacidad (Acosta Barros, 1992, p. 150).

Le siguen el cargo u oficio, pues no todos expresaban a qué se dedicaban o si ostentaban algún cargo. Tanto el tratamiento como el oficio fueron algunos condicionantes que, según Acosta Barros (1992, p. 152), marcaban la dotación y el número de misas. Por eso, la dotación a la capellanía de aquellas personas que presentaban el tratamiento y contaban con oficio conocido sería alta, al igual que el número de misas; en cambio, si contaban con tratamiento, pero con oficio desconocido, la dotación y el número de misas serían menores, y, por último, para aquellas personas que no contasen con ese tratamiento ni tampoco manifestasen su oficio, el número de misas sería reducido. En el caso que nos ocupa en estas páginas, ya se ha visto que nadie cuenta con esa preeminencia social, pero sí algunos de ellos han manifestado su cargo u oficio, como el tonelero Lucas Díaz (1641), el santero Antonio González (1641), el ayudante de sargento mayor Gonzalo González (1642), el familiar del Santo Oficio de la Inquisición Bartolomé de León (1663) y el Labrador Francisco González Mesa (1670).

Habitualmente, la intitulación se completa con la naturaleza, vecindad o residencia, pues identifica si los fundadores suelen ser locales o foráneos del núcleo en el que se establece la capellanía. En la práctica totalidad de las escrituras analizadas, los fundadores eran vecinos del Puerto de la Cruz, especialmente en el entorno de la parroquia, así como de la Plaza del Charco. Solamente una persona era del municipio vecino del Realejo Bajo, pues en aquel momento era una entidad independiente de su homónimo el Realejo Alto; los dos actualmente forman la Villa de Los Realejos.

Y una de las partes que constituye la intitulación y que solamente está presente en aquellas que son conjuntas y compuestas por un matrimonio, como son los dos casos que componen el corpus de análisis, es la licencia marital. Esta consiste en un permiso que una mujer –Catalina Pérez, Margarita Perera o María de la O– le solicita a su marido –Silvestre González, Antonio González o Juan de Vergara, respectivamente– con el fin de obtener la manifestación escrita de contar con la capacidad suficiente para llevar a cabo la escritura ante el escribano público. Un ejemplo de esta licencia es la que María de la O le pidió a Juan de Vergara, su marido, en la fundación de su capellanía en 1642:

Yo, la susodicha, con licencia, poder y expreso consentimiento que pido y demando a el dicho mi marido para con él, juntamente, otorgar esta escritura. E yo, el susodicho, se la concedo tan bastante como de derecho se requiere, la cual habré por firme ahora y en todo tiempo²⁹.

Una licencia marital que, junto con una de las cláusulas renunciativas acostumbradas de los documentos de intitulación conjunta –la cláusula renunciativa especial de las leyes de la mancomunidad–, da pie al inicio del *expositivo*. Esta cláusula responde a un interés de no afección de aquella normativa que impida la actuación conjunta de dos personas, como así queda manifestado en el propio texto:

Y ambos de a dos, juntamente y de mancomún, y a vos de uno y cada uno de nos, de por sí in solidum, renunciando las leyes y derechos de la mancomunidad, excursión y discusión de bienes y las demás leyes que en este caso hablan³⁰.

23 AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.137, ff. 514r-516r.

24 AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 42v-45r y 45v-47v.

25 AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 74v-76r.

26 Solamente el documento de reconocimiento de capellanía contiene una variación en la notificación, pues indica la tipología documental ante la que se encuentran –«Sepan cuantos esta carta de reconocimiento de capellanía perpetua vieren»– (AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.792, ff. 78r-79r).

27 AHPST: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 59v-60r.

28 AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 42v-45r.

29 AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 42v-45r.

30 AHPST: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 42v-45r.

En el expositivo se fundamenta la base o motivación por la que se realiza la *actio*. En algunos casos, hay cierta información que se repetirá más adelante, pero generalmente se concentran muchas de las motivaciones que llevaban a la fundación de la capellanía. Las principales son las religiosas, aludiendo al culto de alguna advocación, al sufragio por el alma del fundador o familiares y al culto divino. En este caso, en los dos conventos portuenses y en la parroquia se concretan algunas en un altar o capilla, ligadas, incluso, a alguna sepultura. Pero también está presente el sacerdocio, pues las capellanías de Pedro de León, Bartolomé de León y Francisco González Mesa tenían como objetivo la ordenación de familiares, es decir, en palabras de Suárez Grimón (1994, p. 130), la búsqueda de un aumento de sacerdotes³¹.

Dos de las fundaciones muestran una casuística particular dentro de su expositivo, pues, aparte de las motivaciones religiosas que pudieran evidenciar, presentaron la licencia que les permitía crear las capellanías en los altares o retablos que tenían creados en el convento dominico de San Pedro González Telmo. Por ello, Juan de Vergara y María de la O y Gonzalo González, en 1642, a través de fray Jacinto Rodríguez, solicitaron a fray Martín Cotarelo, consultor calificador del Santo Oficio de la Inquisición y vicario provincial de los conventos de predicadores de Canarias, las dichas licencias, de cuyo soporte se redactó el documento principal de fundación de ambas capellanías un año antes [fig. 5], en 1641:

Por la presente, yo, fray Martín Cotarelo, consultor calificador del Santo Oficio de la Inquisición de estas Islas de Canaria y vicario provincial de los conventos de predicadores de ellas, doy licencia al padre fray Jacinto Rodríguez, vicario de nuestro Convento de San Pedro González Telmo del Puerto de La Orotava, por cuanto el dicho padre vicario me ha pedido que un devoto nuestro tiene hecho un nicho, en el cuerpo de la iglesia, del ángel de la guarda y lo dota en veinte y dos reales de tributo a este convento cada año, por tanto, le doy licencia al dicho padre vicario para que pueda celebrar escritura en forma, dándo-

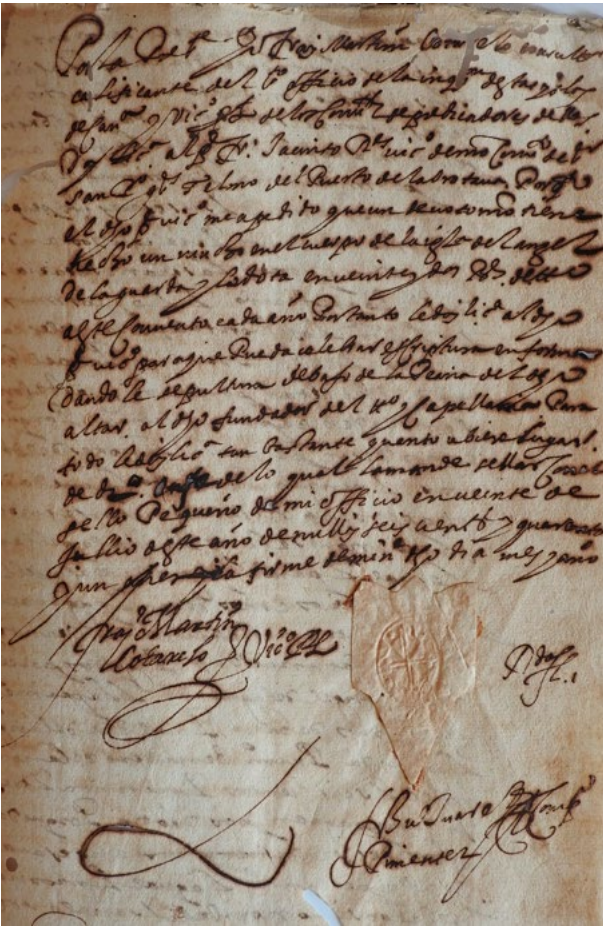


Fig. 5. Licencia de Martín de Coratelo para la fundación de la capellanía de Gonzalo González (1641-1642). Foto: Santiago M. Rodríguez.

le la sepultura debajo de la peana del dicho altar al dicho fundador del tributo y capellanía. Para todo le doy licencia tan bastante cuanto hubiere lugar de derecho. En fe de lo cual, la mandé sellar con el sello pequeño de mi oficio en veinte de julio de este año de mil y seiscientos y cuarenta y un años. Y la firmé de mi nombre dicho día, mes y año.

Fray Martín Cotarelo,	(Sello)	Registrada
vicario provincial (rúbrica).		(rúbrica)*.

Con las razones ya fundamentadas y las justificaciones necesarias, se procedía a la *disposición*. En ella, como queda dicho, en algunos casos se repetía de nuevo cierta información que se había aportado en el expositivo, pero será este elemento diplomático el que nos aporte la mayor cantidad de datos y las características de la capellanía. Así, los verbos que introducen la disposición tienen diferentes variantes, pues no solo se limitan al «otorgo y conozco», sino también «conozco y

31 No solo existían motivaciones religiosas, sino también de carácter material o social. En las primeras buscaban la posesión y uso de los bienes a un familiar clérigo (una idea que muchas veces quedaría oculta tras lo divino) y también la colocación de bienes lejos de impuestos o tributos. En las segundas, se persigue el prestigio y, en algunos casos, el «ennoblecimiento», lo que permitiría a algunos sacar a sus hijos de bajos estatus sociales (Suárez Grimón, 1994, p. 131).

* AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 45v-47v.

digo, fundamos e imponemos y asiento y hago capellanía», dado que en la mayoría de las ocasiones el verbo dispositivo es *se diga*. Un verbo que dispone el objeto principal de estos documentos: la celebración de misas cantadas o rezadas.

En su mayoría, las misas que forman parte de las distintas capellanías estudiadas son rezadas, algunas de ellas incluyendo un responso, de la misma manera que sucede en El Hierro, mostrando así cierta preponderancia (Acosta Barros, 1992, p. 161). Sin embargo, también se dan las misas cantadas, incluyendo responso y vísperas, e, incluso, una misa cantada con procesión y responso, como son los casos de Lucas Díaz y Silvestre González y Catalina Pérez en 1641³². Unas misas que requieren de un espacio para su celebración, como los dos conventos o la parroquia, o también en un lugar indeterminado, como la de Francisco González Mesa en 1670³³.

Estas celebraciones eucarísticas estaban dedicadas a una devoción religiosa o a un día de celebración de festividad litúrgica, como es el caso de la «Exaltación de la Santa Cruz, que es a catorce de septiembre», que se celebraba en el convento franciscano de San Juan Bautista, posiblemente, con el Cristo de la Misericordia, obra de Domingo Pérez Dóniz. Pero estas devociones quedaron manifestadas en las distintas fundaciones, indicando en algunos casos los días de la festividad en la que debían realizarse las misas, como con San Antonio de Padua (13 de junio), Nuestra Señora de Regla (15 de septiembre) o el Ángel de la Guarda (1 de marzo). Sin embargo, en otras no se especificó el día –aunque sí se alude a que debe ser en la fiesta, «el día de Nuestra Señora de la Concepción»–, sino que se decide el momento en el que se realizarán las celebraciones, como los lunes o domingos y fiestas del año en honor a Nuestra Señora del Carmen. O incluso, todas a la vez, pues, en uno de los casos, el fundador marcó que se debían hacer «todos los días de santos de guardar de cada un año, menos los domingos».

Esas advocaciones determinaban el plazo de inicio de las capellanías, dependiendo en gran medida de la fecha de fundación, pues si era anterior a la festividad sería más corto, mientras que si era posterior sería mayor. En la capellanía de Lucas Díaz, el plazo fue de 5 días, dado que se otorgó el 9 y debía empezar el 14 de septiembre siguien-

32 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 60v-61r y ff. 67r-68r.

33 AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.792, ff. 50r-51r.

te³⁴. En otros, el periodo es de meses o un año, como la de Silvestre González y Catalina Pérez, expedida la fundación en septiembre de 1641 y el inicio sería el 13 de junio de 1642, o la de Antonio González y Margarita Perera en octubre de 1641 y comenzada el 15 de septiembre de 1642³⁵. De ahí que exista un mayor o menor retraso en el inicio de estas, como así exponía Suárez Grimón (1994, p. 126).

Uno de los aspectos que permite hacer una distinción entre las capellanías, aparte de quién la intitule, es decir, la otorgue, es la dotación que se aporta para fundamentar la fundación y que así se cumpla lo dispuesto. Por consiguiente, una vez que los otorgantes han fijado el objeto de la disposición, proceden a imponer, situar y señalar aquellos bienes que la sustenten: por un lado, están las cantidades económicas que se asignan para el pago de las misas y del capellán o eclesiástico que las oficie (limosnas) y por otro, los bienes que asocian para obtener dicha cantidad de dinero. Esto ha permitido a los investigadores de la materia plantear una diferenciación entre las capellanías *colativas* y *laicales*. En las primeras, la Iglesia tiene un mayor peso, debido a que podía intervenir en la fundación y designar a un sucesor y los bienes que se asocian son suyos, requiriendo un acto simbólico con el capellán, llegando a formar un «beneficio eclesiástico impropio», siendo los bienes espiritualizados. La fundación estaba autorizada por el papa o el obispo, procediendo a la colación y canónica institución y el capellán debía pertenecer al clero.

Las segundas, en cambio, no constituyeron beneficios eclesiásticos y la intervención del clero estaba limitada, no necesitando la autorización del obispo ni otro prelado y no hay una colación y canónica institución. Los bienes que forman la dotación permanecen en propiedad del fundador, segregando los bienes de la herencia y vinculándolos a la capellanía, y la autoridad eclesiástica únicamente debe velar por su cumplimiento (Von Wobeser, 1996, p. 124 y 2005, pp. 17-20; Acosta Barros, 1992, p. 143; Castro Pérez, Calvo Cruz, Granado Suárez, 2007, p. 338)³⁶.

En su mayoría, las capellanías halladas en el Puerto de la Cruz responden a las características de las laicales,

34 AHP SCT: Sección Histórica de Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 60v-61r.

35 AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 67r-68v y ff. 74v-76r.

36 Suárez Grimón (1994, pp. 124-125) plantea una distinción similar, aunque algo diferente, pues expresa que todas las capellanías tienen de base la dotación y son colativas, distinguiendo entre *colativas de sangre* y *colativas laicales*. En las primeras hay una expresa señalización de bienes en la escritura de fundación, destinando rentas y frutos al capellán; en cambio, en las segundas no hay señalización de bienes para su dotación, sino que sobre una propiedad se impone un capital que representa la suma de las limosnas.

pues las posesiones materiales permanecen en propiedad del fundador, que también suele ser el patrono, y no cuentan con señalamiento de capellán, dado que son los conventos quienes deben preocuparse de llevar a cabo su cumplimiento. Aportan una limosna que se impone sobre unos bienes, que se encuentran entre los 3 y los 26 reales y responden a terrenos y moradas de casas tanto en el Puerto de la Cruz como en La Orotava o Los Realejos³⁷. Solamente la de Bartolomé de León presenta una limosna de 3 reales que se asocia a un tributo de 60 reales que pagaba Ana Antonia, viuda de Luis Rodríguez Lagarto, sobre unas casas en el Puerto, así como también sobre una morada de casa terrera de obra fija en el mismo lugar. La capellanía de Francisco González Mesa contó con 10 reales de plata nuevos, que impuso en una heredad de viña de malvasía en Siete Fuentes, en el Realejo Bajo, compuesta por dos fanegadas de viña.

Sin embargo, se ha de prestar atención a las capellanías de Pedro de León, Bartolomé de León (1663) y Francisco González Mesa (1670). Se trata de las más completas que han podido hallarse, a pesar de presentar una licencia las de Juan de Vergara y María de la O y Gonzalo González, no siendo fundadas en los conventos portuenses, sino en la parroquia y en un lugar indeterminado. Las tres capellanías, de carácter laical, son las únicas que nombran a un capellán específico con el objetivo que se ordenen sacros, dado que pertenecen a órdenes menores: en dos de ellas es la misma persona, Francisco García de León, mientras que en la última es Diego Montesdeoca Castillo. Los fundadores se establecen como patronos³⁸, pero solo en la de Francisco se define que sus dos nietos, Diego y Francisco, serán quienes le sucedan en dicho patronazgo. Y, además, en las tres se marca la sucesión de la capellanía, pues, muerto el capellán de las de Pedro y Bartolomé, estas deben ir a sus hijos y herederos, mientras que en la de Francisco se define el orden su-

cesorio, quedando en sus familiares o los de su mujer, Catalina del Álamo.

En estas tres capellanías, sus fundadores expresan la solicitud a la autoridad eclesiástica que le conceda al capellán la colación y canónica institución para que se ordenen a título de la capellanía: «Y pido a su ilustrísima señoría del señor Obispo de estas Islas de Canaria y a su provisor y visitador, a título de la dicha capellanía, le ordene y le haga colación canónica³⁹».

Esto suponía que pudieran poseerla legos, niños o jóvenes que posteriormente se hicieran sacerdotes. Aunque no parece que esté concedida antes de la fundación de la capellanía, es posible que estas que surgen como capellanías laicales, con el tiempo se conviertan en colativas o eclesiásticas, algo que no podía ocurrir a la inversa (Von Wobeser, 2005, pp. 17-20). Asimismo, el capellán nombrado, en el caso de la fundada por Francisco González Mesa, gozaría del superávit y de la heredad de viña, casas y lo a ellas anexo y debería cobrar la limosna estipulada para las misas, así como de sus rentas.

Dentro del dispositivo, todas estas capellanías mostraban pocos condicionantes, pero la más común es la concesión de poder a los síndicos o religiosos de los conventos para el cobro de las cantidades estipuladas, algo que no es evidenciable en las fundadas en la parroquia o en la que no se establece un lugar determinado, dado que le correspondía al patrón o, en algún caso, al capellán. Sin embargo, destaca una sobremanera, pues en la capellanía de Silvestre González y Catalina Pérez se manifiesta una condición de modificación de los bienes, puesto que, al retener el patrimonio en su propiedad, podían gestionarlo como considerasen oportuno, de la misma manera que hacían las cofradías con los patronatos y rentas, como la Vera Cruz de Sevilla (Montero Parrilla, 2020, p. 33). Por tanto, en esta capellanía estaba condicionada a una posible modificación, siempre y cuando el convento y su síndico estuviesen de acuerdo:

Con condición que, si nos o los nuestros quisiéremos imponer esta capellanía de veinte y seis reales en otros bienes, como sean seguros y bien parados, y a satisfacción del dicho convento y síndico, lo hayan de haber por bien y cobrar los dichos veinte y seis reales de la propiedad y propiedades donde

se impusiere. Y estas dichas casas han de quedar libres porque con esta condición la imponemos⁴⁰.

Lo que sí es básico en este tipo de documentos, al igual que en otras tipologías, son las cláusulas que reafirman el dispositivo. Ya se ha mencionado la renunciativa, que enlazaba la intitulación con el expositivo; sin embargo, se hallan otros tipos de cláusulas: la de obligación general de persona y bienes («Y a su cumplimiento y firmeza de lo que dicho es, obligo mi persona y bienes, habidos y por haber»), de ejecución y sometimiento a la justicia («doy poder a las justicias e jueces de Su Majestad para que así me lo manden cumplir y haber por firme como de sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada»), de renuncia general de leyes («E renuncio todas leyes, fueros y derechos de mi favor y las del derecho que la prohíbe») y de corroboración («Y el otorgante, a quien yo, el escribano, doy fe conozco ser el contenido, lo firmó de su nombre»).

En aquellas capellanías conjuntas, en las que una de las partes otorgantes son mujeres, destacan las cláusulas renunciativas especiales de cualidades personales que hablan en favor de las mujeres, las conocidas como de los emperadores Justiniano y Velezano («yo, la dicha María de la O, renuncio las leyes de los emperadores Justiniano y el jurisconsulto Beliano y las demás que hablan en favor de las mujeres»), que iban ligadas a una de juramento, dada su condición de casadas:

Y por ser casada, en lo que de derecho se requiere juramento, juro por Dios, nuestro señor, e por Santa María, su bendita madre, y por [las] palabras de los santos evangelios y por la señal de la santa cruz, que hago con los dedos de mi mano derecha, que entiendo bien el efecto de esta escritura y lo que en ella fago y otorgo⁴¹.

La parte final de estos documentos se caracteriza por tres elementos: la *data*, la *suscripción* y el *salvamento de errores*. Todos los documentos analizados desarrollan sus fechas en un sistema directo para días, meses y años, no empleando ningún otro método de datación, siendo todos expedidos en el Puerto de la Cruz. Las suscripciones van ligadas a las firmas de los otorgantes y del escribano; sin embargo, existen varios de ellos que no cuentan con capacidades gráficas, de ahí que deleguen la escritura en algunos de los testigos, de la misma manera que se ob-

serva en el concejo tinerfeño con los vestigios conservados sobre la población insular (Rodríguez Maldonado, s. f., pp. 7-14). Y los salvamentos de errores muestran esas correcciones que el actor de lo escrito, es decir, el escribano público, ha cometido en la confección del documento y que salvaguarda o anula el texto añadido o testado («Ba testado “so es”, no bala»), dándole así validez.

Finalmente, en toda esta estructura documental, existen dos elementos que caracterizan la disposición del texto en los folios y que juegan un papel importante a la hora de identificar los documentos más rápidamente. Se trata de los *membretes* y *notas marginales*. Todas las escrituras analizadas muestran un membrete en su lado izquierdo que resume *grosso modo* el contenido del documento, de la misma manera que sucede en las actas de las sesiones de cabildo del concejo tinerfeño. Sin embargo, solo en algunos se evidencian notas marginales, como de haber realizado el documento, de haber gestionado cosas relacionadas con las capellanías o de advertencia de acciones más futuras, lo que plantea un abanico escriturario que permite contemplar la variedad gráfica que se fue sucediendo con el paso del tiempo [figs. 6-7].

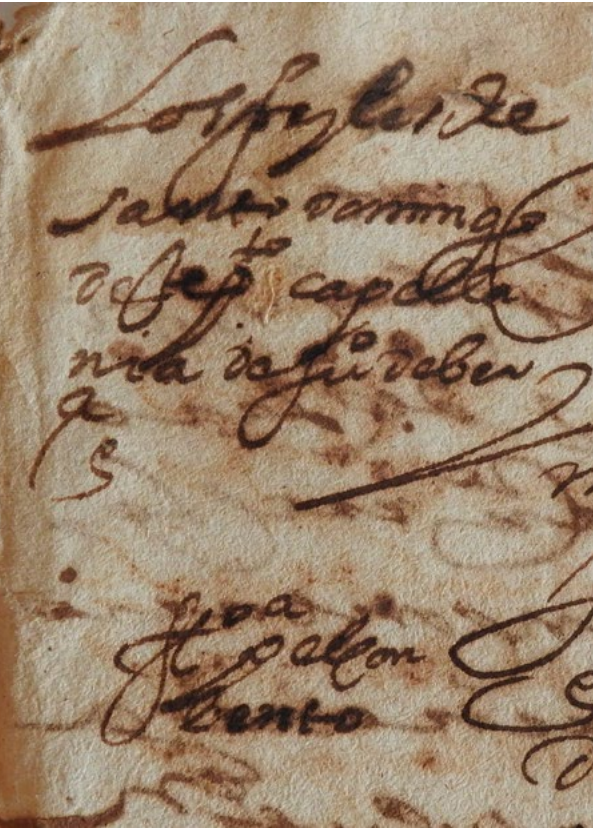


Fig. 6. Membrete de la capellanía de Juan de Vergara y María de la O (1642). Foto: Santiago M. Rodríguez.

37 Las limosnas que marcan las capellanías se mueven en unas cantidades que abarcan el arco definido con los bienes asociados. La de Lucas Díaz era de 25 reales con un trozo de viña donde dicen Bartolomé Lorenzo, cercado de Juan Jorge; la de Silvestre González y Catalina Pérez era de 26 reales de plata nuevos en dos moradas de casas en el Puerto, que fueron compradas a Gaspar de Contreras; la de Antonio González y Margarita Perera, de 4 reales con una morada de casas en el Puerto; la de Juan de Vergara y María de la O, de 14 reales con una morada de casas empezadas a hacer en el Puerto que, dados sus linderos, es posible que sea una de las que se conservan actualmente en la Plaza del Charco; la de Gonzalo González, de 22 reales de plata nuevos con una morada de casas en La Orotava, y la de Pedro de León, de 3 reales con unas casas altas de obra fija en el Puerto.

38 De manera general, todos los fundadores se establecen como patronos, algunos lo son de los altares que poseen, otros solo de la capellanía y otros de la capellanía y el altar.

39 AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.788, ff. 215v-217r.

40 AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 67r-68v.

41 AHP SCT: Sección Protocolos Notariales, PN 3.781, ff. 42v-45r.

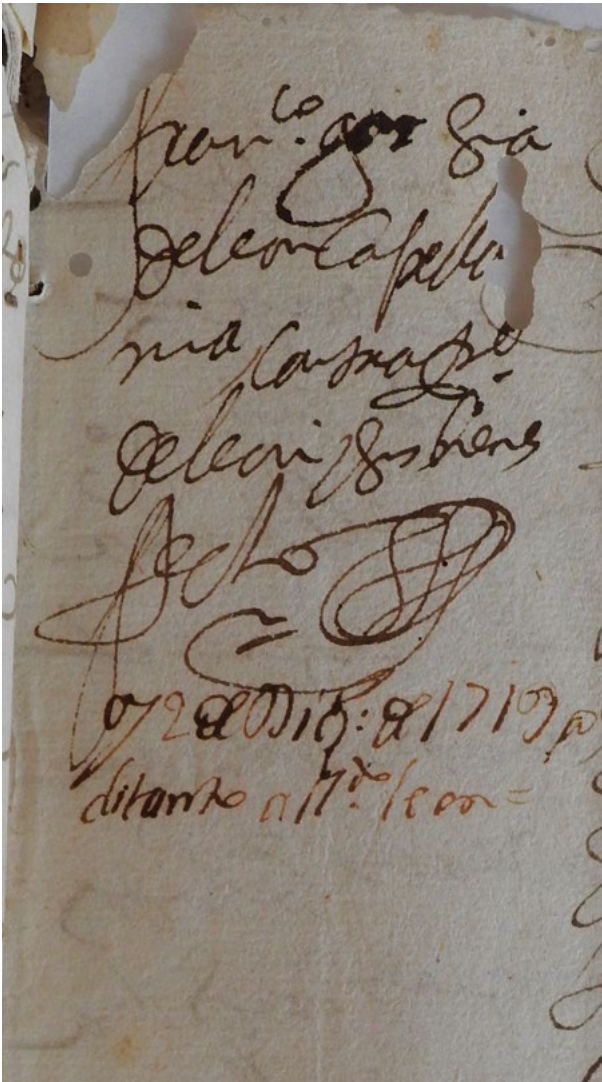


Fig. 7. Membrete y notas marginales de la capellanía de Pedro de León (1663). Foto: Santiago M. Rodríguez.

Conclusiones

La devoción de las personas a lo largo de los siglos ha sido lo que ha contribuido al mantenimiento de edificios emblemáticos de los distintos lugares de Canarias. A pesar de los incendios sufridos por ambas instituciones conventuales, se pueden conocer muchos de los hitos que han supuesto la vida de los conventos de órdenes mendicantes del Puerto de la Cruz.

A través de los documentos ha podido desentrañarse una pequeña realidad que existió en la ciudad durante el siglo XVII, pero que se extendería en los siglos posteriores adquiriendo su mayor esplendor. Gracias a las fuentes conservadas en los archivos histórico provincial y diocesano, se pueden conocer y descubrir parte de la historia de esos edificios que, indudablemente, estuvo vinculada a la población portuense que, durante el siglo

XVII, mostró su devoción a distintas advocaciones con el objetivo de salvar su alma y la de sus difuntos, tratando de alcanzar el gozo del descanso eterno.

Un conjunto documental que evidencia una serie de características documentales que contribuyen a entender más el funcionamiento de las capellanías en general, pero más particularmente en el municipio. Una cuestión interesante que sirve como pie para próximas investigaciones más amplias y que dilucidarán aún más la historia que gira en torno a estos edificios conventuales, la parroquia y, en general, a la población.

Siglas y bibliografía

AHPSCT: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife

Acosta Barros, L. M. (1992): «Las capellanías de la isla de El Hierro durante el Antiguo Régimen». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 38, pp. 141-198.

Calero Ruiz, C. (1982): «El convento dominico de San Pedro González Telmo en el Puerto de la Cruz». En AA. vv., *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Santa Cruz de Tenerife: Área de Cultura de Tenerife, pp. 153-174.

Calero Ruiz, C. (2023): «Memoria histórico-artística del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz». *Expediente de restauración del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco*, pp. 1-6.

Calero Ruiz, C. (s. f.): «Iglesia de San Francisco, adosada a la antigua ermita de San Juan Bautista (siglo XVI) del Puerto de la Cruz» (sin publicar).

Calero Ruiz, C.; Hernández Díaz, P. (1985): «El Convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino, Puerto de la Cruz (Tenerife)». *V Coloquio de Historia Canario-Americana* (1982). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, vol. 2, pp. 637-654.

Castro Pérez, C.; Calvo Cruz, M.; Granado Suárez, S. (2007): «Las capellanías en los siglos XVII-XVIII a través del estudio de su escritura de fundación». *Anuario de Historia de la Iglesia*, 16, pp. 335-348.

González Ruiz, M. (1950): «Las capellanías españolas en su perspectiva histórica». *Revista Española de Derecho Canónico*, 14, Vol. 5, pp. 475-501.

Montero Parrilla, A. (2020): *El tesoro de cartas de la Hermandad de la Santísima Vera Cruz de Sevilla*. Sevilla: Editorial Buhaira.

Pro Ruiz, J. (1989): «Las capellanías: familia, Iglesia y propiedad en el Antiguo Régimen». *Hispania Sacra*, 41, pp. 585-602.

Rodríguez Maldonado, S. (s. f.): «“No sabía escribir”: la delegación de escritura en el concejo de Tenerife en la Modernidad». En vv. AA., *Forma, uso y función de lo escrito en el Antiguo Régimen (1501-1834)*. Colección Monografías. Historia y Arte. Cádiz: Universidad de Cádiz [En prensa].

Suárez Grimón, V. (1994): «Propiedad y clero: las capellanías en Gran Canaria en el siglo XVII». *Almogaren: revista del Centro Teológico de Las Palmas*, 13, pp. 121-147.

Von Wobeser, G. (1996): «La función social y económica de las capellanías de misas en la Nueva España del siglo XVIII». *Estudios de Historia Novohispana*, 16, pp. 119-138.

Von Wobeser, G. (2005): *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*. México: Instituto de Investigaciones Históricas - Universidad Nacional Autónoma de México.

MONOGRÁFICA

Del pintor José Tomás Pablo (...1718-1778). Nuevas propuestas a su catálogo

By painter José Tomás Pablo (...1718-1778). New proposals for his catalog

Germán F. Rodríguez Cabrera¹

Entregado: 20 de octubre de 2025

Aceptado: 14 de noviembre de 2025

Resumen: El estudio de la pintura del Antiguo Régimen en Canarias permite aún nuevas aportaciones. Al lado de los creadores más conocidos surgen otros nombres, como el de José Tomás Pablo, que ayudan a comprender mejor la realidad artística de su tiempo. Redescubierto y analizado en los años cuarenta y ochenta del pasado siglo, su figura y su obra necesitan una relectura, una puesta en valor y el desarrollo de su catálogo.

Palabras clave: José Tomás Pablo, pintura barroca, grabados, dominicos, burguesía, Puerto de la Cruz, Tenerife

Abstract: The study of Ancien Régime painting in the Canary Islands still offers new insights. Alongside the best-known artists, other names emerge, such as José Tomás Pablo, who provide a better understanding of the artistic reality of his (their) time. José Tomás Pablo was rediscovered and studied in the 1940s and 1980s, (but) his figure and work require reinterpretation, appreciation, and a further development of his catalogue.

Keywords: José Tomás Pablo, Baroque painting, prints, Dominicans, bourgeoisie, Puerto de la Cruz, Tenerife

Desde el siglo XIX la historia del arte en Canarias se ha compuesto analizando distintos estilos y los autores más representativos de cada uno de ellos. Al trabajo de los pioneros cabe unir el de otros muchos críticos e historiadores del arte, conformando así un relato más completo de nuestro pasado artístico. Si bien muchos de esos artistas no son considerados puntas de lanza, sí representan una retaguardia que debe valorarse justamente. En el Barroco isleño, como sucede en otras regiones, a los maestros más conocidos se unen otros que, si bien se muestran como creadores epigonales o continuistas de las tendencias de mayor éxito, desarrollaron rasgos propios que los singularizan.

El norte de Tenerife fue y sigue siendo un lugar próspero para sus habitantes por los recursos económicos, antaño

abierto al comercio y ahora al turismo, y por la fertilidad de sus campos. Tal solvencia económica permitió levantar poblaciones, residencias y fundaciones religiosas, dotándolas de ricos ornamentos y ajuares adquiridos en el exterior o encargados a los talleres insulares. Durante el setecientos las élites acogieron las ideas de la Ilustración, abriendo nuevas puertas a la intelectualidad y al desarrollo de las islas, aumentando la presencia de canarios en el gobierno del imperio. En ese tiempo, el Puerto de La Orotava disfrutaba de un importante desarrollo comercial, urbanístico y poblacional. Comerciantes insulares y extranjeros, aristócratas y pequeños propietarios invirtieron en el lugar. Hasta él se trasladaron también familias desde otros puntos de la isla en búsqueda de los beneficios de la actividad de su puerto e inercia mercantil. Se levantaron edificaciones civiles, torres y mirado-

1 Instituto de Estudios Canarios. ORCID: orcid.org/0009-0000-3792-0361. Correo electrónico: gerfaroca@hotmail.com.

res para otear el horizonte desde las casas principales y se construyeron bodegas, almacenes y gran cantidad de viviendas para acoger a la población desplazada con distintos propósitos hasta el lugar. Los profesionales liberales, artesanos, marinos y jornaleros convivían con hacendados, administradores y religiosos; también con artistas, que se ganaban la vida atendiendo los encargos de sus habitantes y los de otras partes del archipiélago. En ese contexto portuario, comercial y agrícola, debemos encuadrar la figura de José Tomás Pablo (...1718-1778), un maestro que atendía los encargos de la naciente burguesía insular y de un consolidado estamento religioso.

La primera aportación sobre dicho autor se debe a José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883), quien documenta algunas noticias de su vida y actividad en los manuscritos que Guigou y Costa (1945, p. 260) refirió para estudiar el contexto cultural de los Iriarte:

el maestro José Tomás, natural de este propio pueblo y no del partido de Daute, como se ha creído, cuyas pinturas carecían de buen diseño y gusto, aunque su colorido es permanente y como su arte de pintar santos no le bastaba para su subsistencia, también enseñaba a leer y escribir; además de eso era medio poeta y se valían de su ingenio los que querían hacer algunos versos².

Durante los años cuarenta y cincuenta Antonio Ruiz Álvarez, Pedro Tarquis Rodríguez (1946) y Antonio Padrón Acosta (1947) profundizaron en su vida e identificaron las primeras obras. Más tarde se avanza en su conocimiento gracias a los trabajos desarrollados por Clementina Calero Ruiz (1982) y Margarita Rodríguez González (1986). En los últimos años se ha identificado un mayor número de obras y planteado nuevas atribuciones. La autoría del cuadro de las Ánimas del Purgatorio de la iglesia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos, desvelada por Tarquis en 1946, nos permite acercarnos a un catálogo de formas, cromatismos, cualidades pictóricas y modos propios, posibilitando el análisis formal como un método de atribución seguro. El conocimiento sobre dichas capacidades se incrementa con los documentos de su trabajo en la encarnación de esculturas conservadas en Puerto de la Cruz y Adeje. De igual manera, la efigie pictórica de sor María de San Antonio nos abre un nuevo espacio de trabajo: los retratos realizados o integrados en sus obras.

2 La referencia original se encuentra en Álvarez Rixo (2003), pp. 164-165.

La pintura de José Tomás Pablo posee viveza de color y un sentido del volumen muy marcado, contrastado por el uso del blanco con tonos azulados. Recurre a una volumetría que aplica tanto en las figuras y sus vestimentas como en los cúmulos nubosos, presentes en muchas de sus composiciones. De igual manera, muestra interpretaciones propias del cuerpo humano que son comunes en casi todas sus realizaciones. El artista crea obras dibujadas con una línea muy definida, con gran presencia, remarcando los rasgos físicos o las vestimentas. Se muestra como un creador deudor de la estampa para la composición de sus obras, como la gran mayoría de autores isleños. Por influencia de la plástica insular de su tiempo se recrea en los detalles, buscando el perfeccionismo y la veracidad al plasmar joyas y tejidos, logrando rasgos de personalidad propios, identificables con facilidad.

Se ha propuesto que José Tomás Pablo fue discípulo de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), aspecto aún por confirmar. La realidad pictórica de su tiempo sí estaba marcada, en gran medida, por las referencias estéticas creadas por dicho artífice. No en vano, el Barroco pleno que ambos desarrollaron tuvo más recorrido temporal que las propuestas del primer naturalismo llegado a las islas con el pintor Gaspar de Quevedo (1616-1670...). Contemporáneo del polifacético José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), quien fallece tan solo un año antes que nuestro artista, no se ha documentado relación personal con tan destacada personalidad; sí con el escultor Sebastián Fernández Méndez (1700-1772), como veremos más adelante. Parece lógico pensar en un contacto entre creadores coetáneos naturales de la misma comarca, en el caso de Quintana y Fernández Méndez, y con potenciales clientes comunes, dada la realidad del mecenazgo insular.

Rodríguez González documentó el trato más cercano de José Tomás con otros dos pintores. Uno fue Guillermo Antonio Paulín (1688-1749), de tez parda, con quien llegaría a convivir durante los años cuarenta (Rodríguez González, 1986, pp. 480- 481). Otro, el palmero Luis José Escultor (1716–1746...), era residente en Tenerife, donde casó en 1736, y vivió en el Puerto de la Cruz hasta su establecimiento en Santa Cruz de Tenerife. En dicha ciudad Escultor realizó el cuadro para el retablo de las Ánimas de su templo matriz (Rodríguez González, 1986, pp. 170-173)³. En cambio, de Paulín no se

3 Como obra de José Luis Escultor atribuyo ahora el lienzo del Martirio de

ha identificado ninguna obra firmada⁴. La producción de Luis José Escultor puede plantear ciertos paralelismos con la de José Tomás, como el gusto por los detalles en la plasmación de encajes, enseres y alhajas.

De su influencia entre otros artistas poco se ha indagado y en su testamento tampoco cita a ningún discípulo, ayudante o continuador. Solo se reconoce como alumno suyo a Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), padre del también pintor Luis de la Cruz (1776–1853). El discípulo fue recogido en el callejón del Juego, formándose en el taller de José Tomás Pablo por encargo de su padre adoptivo (Calero Ruiz, 1982, pp. 29-30). En la obra conocida de Manuel Antonio se aprecia una pincelada más suelta, alejada de la contención de las formas y volúmenes del maestro en su madurez. En 2023 salió al mercado, en subastas Alcalá, la pintura *Sueño de San José*, firmada por Manuel Antonio de la Cruz, que sí deja ver de manera clara la influencia de este maestro en su discípulo (Rodríguez Morales, 2023, p. 132)⁵. Otra dependencia patente es con la obra de igual tema firmada por Hernández de Quintana en el retablo mayor del Hospital de Los Dolores de La Laguna, donde se recrea en los elementos que componen el taller y la vestimenta de los protagonistas. Sin embargo, en el estudio de los rostros y los volúmenes de las nubes muestra de manera clara la influencia de José Tomás Pablo.

Un caso particular concierne a la fecha y lugar de nacimiento; no habiendo certeza de aquella, la cuestión aún permanece abierta. En cambio, sí están claros la fecha de su muerte y lugar de entierro. Ruiz Álvarez (1957, p. 72) plantea su nacimiento en 1727, apoyándose en la partida de nacimiento de esa fecha, donde el clérigo Antonio Cayetano Román bautiza a un niño, de padres no conocidos, con el nombre de José, actuando de padrino Tomás Machado. Por el contrario, Rodríguez González (1986, p. 480-483) deja abierta la fecha al localizar su nombre en documentos notariales de 1718, pero perfila un entorno más cercano, relacionándolo con varias personas de origen esclavo.

Santa Catalina conservada en la ermita de Nuestra Señora del Socorro de Los Realejos.

4 Con la cautela necesaria propongo atribuirle dos lienzos: *Los Desposorios místicos de santa Rosa de Viterbo*, en el segundo cuerpo del retablo de la capilla de los Valois en el templo parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Francia, y *Nuestra Señora del Carmen asistiendo a las Ánimas*, conservado en la ermita de la hacienda de San Sebastián de La Orotava. Ambos presentan soluciones formales cercanas a José Tomás Pablo, pero más dulcificadas en los rasgos, volúmenes y formas, con una paleta de color menos contrastada, lo que me lleva a plantear su vinculación con la obra de Paulín.

5 Sala de Subastas Alcalá, subastas de marzo de 2023, lote 797. Óleo sobre lienzo, 47,50 x 34 centímetros. La obra, proveniente de colección particular de Gran Canaria, fue adjudicada.

Por nuestra parte, damos a conocer su presencia en las filas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario del convento dominico de San Pedro Telmo desde abril de 1726, cuando se anota su nombre como miembro⁶. Un año después aparece inscrita su primera esposa, María Ubalda, fallecida en septiembre de 1733 y enterrada en la capilla de la asociación piadosa⁷. El vínculo con la confraternidad dominica se mantiene no solo con el artista, sino también con su segunda esposa, María Valentina de San Diego, quien, como la primera y el pintor, recibió sepultura en las tumbas habilitadas para los miembros de la cofradía mariana⁸.

José Tomás Pablo, junto a su segunda esposa, dictó testamento el 9 de febrero de 1761, publicado por Calero Ruiz (1982 pp. 68-69). En el documento, en el que tampoco se profundiza sobre su origen, nombra heredera únicamente a Isabel Josefa García, «nuestra sobrina a quien hemos criado y la pedimos nos encomiende a Dios». También nombra como albaceas testamentarios a los comerciantes Nicolás Blanco Francis (1725-1785), primer alcalde real de la población costera y síndico personero, y su hermano Cristóbal Blanco Francis (1725-1777).

Tras fallecer la segunda esposa, el artista continúa residiendo en la población costera. A su muerte es amortajado con el hábito dominico y sepultado igualmente en la capilla de Nuestra Señora del Rosario. Su partida de defunción describe la composición de sus honras fúnebres:

En tres de febrero de mil setecientos setenta y ocho fue sepultado en el convento del patriarca Santo Domingo de este lugar y Puerto de la Cruz, José Tomás Pablo, (viudo de María Valentina de San Diego) vecino de este Puerto. Le acompañó el beneficiado con capa y dos capellanes y las dos comunidades de Santo Domingo y San Francisco de este dicho lugar. Recibió los santos sacramentos e hizo testamento ante Nicolás de Curras, escribano público en 9 de febrero de 1761⁹.

6 AHDLL: FPNSPF. Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario (1723-1844), s/f.

7 AHDLL: FPNSPF. Libro 3 de entierros, f. 205r.

8 AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de entierros, f. 85r.

9 AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de entierros, f. 182 v.

De su testamento y de las actas de entierro, la suya y las de sus esposas, se desprende el acercamiento al clero y a las comunidades de religiosos del lugar. En la anotación del sepelio de María Ubalda los oficiantes aclaran que se hizo gratis y que fue acompañada por el beneficiado parroquial y los capellanes Cova, Pino, Lugo y Oramas, además de las dos comunidades de religiosos. La gratuidad sin especificar la causa, la presencia de capellanes y el beneficiado me hacen suponer el aprecio que sentían por la pareja los asistentes. El artista gozó del favor de las comunidades de frailes y las cofradías, dados los encargos de la Confraternidad del Gran Poder de Dios y la pertenencia a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, ambas compuestas por destacados personajes del lugar. De igual manera, tenía la confianza suficiente en la familia Blanco para nombrarlos albaceas testamentarios; así mismo debió relacionarse con otras familias burguesas del lugar. El estudio de las obras que ahora le atribuimos lo conecta con otras familias de la naciente burguesía y la aristocracia isleña. Su vínculo con el convento de San Pedro González Telmo y la religiosidad de su tiempo es reafirmado con la institución de una capellanía dedicada a su santo de pila, san José, sobre un pedazo de hacien-



Fig. 1. Atribuido a José Tomás Pablo: *Santo Domingo ante la corte papal*. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, Güímar. Foto: Germán F. Rodríguez.

da que dejó a su sobrina, la cual debía sufragar, y que había sido establecida dos días antes de su fallecimiento (Ruiz Álvarez, 1951a, p. 348)

Padrón Acosta (1947) destacó de él una dedicación como profesor y literato para compensar sus rentas como artista. En ese sentido, en un trabajo sobre los poetas del Puerto de la Cruz, Ruiz Álvarez (1957, pp. 22-23) compartía unos versos escritos por encargo de un miembro de la casa marquesal de Guisla contra Cristóbal del Hoyo-Solórzano, marqués de San Andrés, tras ser atacado aquel por la pluma del ilustrado. La causa de dicha disputa literaria fue considerar a Guisla como un pretendiente inapropiado para su hija. La creación del pintor para contestar a Cristóbal del Hoyo debemos valorarla como un ejemplo de sus capacidades literarias, además de la buena relación y confianza con el comerciante Guillermo Commyns, anfitrión de Guisla. Al margen de esas estrofas, poco más se ha dicho sobre la capacidad literaria del pintor. El pasado año he atribuido a su pluma unos versos escritos en un lienzo que subsiste en el antiguo convento dominico de Güímar (Rodríguez Cabrera, 2024b, pp. 119-120). La obra *Santo Domingo*



Fig. 2. Atribuido a José Tomás Pablo: *Sor María de San Antonio Lorenzo Fuentes*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Foto: Germán F. Rodríguez.



Fig. 3. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Aparición de Nuestra Señora a Santo Domingo de Guzmán* [detalle]. Parroquia de Santo Domingo, La Orotava. Foto: Germán F. Rodríguez.

ante la corte papal plasma el encuentro del fundador de la orden de predicadores con el sumo pontífice [fig. 1]. A los pies de la escena figuran los siguientes versos:

Si el perro (burlando el sueño)
(roto) en la viña ladra,
A quien pretende robar
Frutos que son de otro dueño,
Que mucho (¿) me este empeño
Domingo con sigilo
Y con ladrido profundo
Predicó alzado en celos
A las tiaras y capelo
(Que) es la viña (el) mismo mundo.

Sus primeros trabajos pictóricos se documentan en la década de los cuarenta, cuando aún vivía Guillermo Antonio Paulín. Uno de ellos es el retrato mortuario de sor María de San Antonio Lorenzo Fuentes (1665-1741), religiosa del convento de Nuestra Señora de las Nieves del Puerto de la Cruz. Con esta primera efigie hemos asociado su retrato o vera efigie conservada en la sacristía del templo matriz de la Asunción, en San Sebastián de La Gomera (Rodríguez Cabrera, 2023, pp. 256-272) [fig. 2]. La obra posee las características propias del pintor: refleja con un marcado sentido tenebrista los rasgos de la fallecida y la rigidez de la muerte, además de plasmar las calidades de sus tejidos. En 1748, siete años después, Pedro García grababa su estampa a partir del retrato de la fallecida, con la que se difundió su fama de santidad. El cadáver permaneció incorrupto en el coro bajo de la iglesia conventual hasta su desaparición en el incendio del edificio en 1925. La apor-



tación de José Tomás sigue el modelo creado en 1739 por José Rodríguez de la Oliva y José de Sosa en la estampa de sor María de Jesús de León Delgado, la popular *siervita* del Monasterio de Santa Catalina de Siena en La Laguna (Gaviño de Franchy, 2008, pp. 247-267).

A partir de su parecido fisionómico, tan distintivo siempre, identifico ahora como obra de José Tomás Pablo un nuevo retrato de dicha religiosa del Puerto de la Cruz. Está integrado en una escena más compleja, que refiere *Protección de la orden de santo Domingo por Nuestra Señora* y remata un retablo lateral en el templo dominico de La Orotava [fig. 3]. Como ya señalaron Rodríguez González (1986, p. 142) e Izquierdo Gutiérrez (2001, pp. 67-68), descarto su autoría sobre el lienzo *San José con donantes*, ahora en el templo parroquial de La Peña de Francia, proveniente de la ermita de San Antonio de Padua del Puerto de la Cruz y que Pedro Tarquis (1947) propuso como obra suya.

Como obra propia de Pablo se debe considerar el grabado realizado de la imagen del Gran Poder de Dios del Puerto de la Cruz (Estévez, 1999, pp. 52-53). El encargo de la lámina ha sido identificado en uno de los asientos de los libros de su confraternidad en 1768, mientras era mayordomo el comerciante Cristóbal Blanco (Lorenzo Lima y Hernández González, 2014). Con un importe de 75 reales por la chapa y otros 94 por salir defectuoso el primer intento, se gastaron en total 114 reales en realizar una tirada de 350 estampas¹⁰. Su realización debe

10. Así figuró en la carpeta con edición facsímil de la estampa, financiada por la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia.



Fig. 4. Sebastián Fernández Méndez y José Tomás Pablo: *Ángel cordonero*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Sebastián Fernández Méndez y José Tomás Pablo: *Ángel cordonero*. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Los Realejos. Fotos: Germán F. Rodríguez.

contextualizarse con el auge devocional que dicho Cristo experimenta en la segunda mitad del siglo XVIII. En ese mismo contexto deben incluirse las veras efigies pintadas que existen en diferentes puntos de la geografía insular y que trataremos más adelante.

Como hicieron otros artistas coetáneos, José Tomás muestra también su creatividad en el trazado y la ejecución de andas y tronos procesionales o en armar altares de culto. En 1750 diseña, dora y policroma unas nuevas andas para la imagen del Gran Poder de Dios del Puerto de la Cruz por encargo de su confraternidad. La nueva pieza procesional sustituía a la realizada por el artista francés Guillermo Beraud en 1746. El encargo solo serviría para la imagen del varón mediatibundo, a diferencia de las anteriores, que compartía con la imagen titular del templo parroquial (Rodríguez Cabrera, 2019, p. 443). Las andas de nuestro autor tuvieron un coste de 645 pesos, 100 más de lo previsto, entregados por gratitud de la cofradía (Ruiz Álvarez, 1956, pp. 113-114). El conjunto se completó con los dos ángeles cordoneros que talló Sebastián Fernández Méndez en 1755 [fig. 4], que fueron estofados y policromados por Pablo y alcanzaron un coste total de 180 reales (Calero Ruiz, 1987, pp. 318-319). Durante la restauración de las actuales andas procesionales se ha recuperado el antiguo asiento de la imagen cristológica, que exhibe decoración con *chinoiserie* doradas sobre fondo negro, acaso realizadas por nuestro artífice. La pieza fue sustituida por el actual asiento de plata repujada, elaborado por el platero Alonso de Sosa en 1753 (Acosta Jordán, 2013, pp. 31-42).

En sus trabajos como encarnador de esculturas se han identificado nuevas piezas en la parroquia de Santa Úrsula Mártir de Adeje. En 1765 le fue encargada la policromía y estofado de la imagen titular y la vera efigie escultórica de Nuestra Señora de Candelaria por encargo de Domingo de Herrera, VI marqués de Adeje y XI conde de La Gomera. Sebastián Fernández Méndez fue el escultor, y el intermediario para su ejecución el mercader Nicolás Blanco (Mesa Martín, 2018, pp. 105-127). A la misma pareja de artistas se ha atribuido la imagen de Nuestra Señora del Socorro de la ermita de La Quinta del mismo pueblo (Amador Marrero, 2022, pp. 357-359). En el templo parroquial de Adeje se conserva igualmente un órgano de gran interés por su estructura y ornato, llegado a él en abril de 1766 por voluntad del marqués. Importado por la casa comercial de Juan Cólogan, posee una rica ornamentación en su caja, realizada en Tenerife. Estudiado por Rosario Álvarez, coincido con ella en la atribución a nuestro artista de esta rica e interesante or-

namentación del instrumento musical (Álvarez Martínez, 2022, pp. 99-102). Las puertas del mueble plasman en su exterior las tuberías de fachada del instrumento, tras voluminosas cortinas. Por el contrario, en su interior recrea una estancia neutra, de tono verde oliva, rematada por una rica cenefa de roleos dorados. Compone, sobre mesas cubiertas por tapetes, bodegones con jarrones de flores y cestas de frutas de gran interés para este género en las islas. El instrumento es rematado por rica cestería tallada y dorada que contiene el escudo de armas de Domingo José de Herrera y una leyenda alusiva a su patrocinio recorriendo la base¹¹.

Nuevamente asocio a José Tomás Pablo y Sebastián Fernández en torno a unos *ángeles cordoneros de factura semejante* que integran aún el paso del Nazareno de la parroquia del Realejo de Abajo [fig. 4]. Procedentes del convento agustino de San Juan Bautista, han sobrevivido a varios incendios y a las desamortizaciones, al ser custodiados por los mayordomos del paso (López Plasencia, 2012, pp. 336-360). Las esculturas y sus policromías poseen características similares a la obra de ambos artistas. Así, por ejemplo, los paños de pureza presentan labores de policromía y estofado muy cercanas a las presentes en el conjunto del Puerto de la Cruz (Rodríguez Cabrera, 2003, pp. 118-122).

Pinturas de diverso tipo y formato

El cuadro de las *Ánimas del Purgatorio* del templo parroquial de San Marcos Evangelista de Icod de Los Vinos es la gran obra del pintor, por la que ha trascendido en la historia del arte isleño [fig. 5]. El cuadro, que es uno de los mayores lienzos pintados en el archipiélago durante la época Moderna, ofrece un magnífico catálogo de tipos, modelos y soluciones para aproximarnos con certeza a los modos del autor. Encargado por la confraternidad de las Ánimas, domina el espacio de la capilla y gran parte del templo¹². La composición se divide en dos ámbitos: el purgatorio y la gloria, siendo el nexo de unión para ambos la figura del arcángel san Miguel rodeado de los Padres de la Iglesia. Asistiendo a las almas se encuentran san Francisco de Asís y san Nicolás de Tolentino, santos

11 En la misma publicación, página 22, atribuye a José Tomás Pablo un lienzo con las armas del marquesado de Adeje y condado de La Gomera.

12 La capilla de las Ánimas del Purgatorio domina la perspectiva del templo parroquial. Presenta un aspecto totalmente policromado, cuya cubierta y las partes lignarias de su retablo se han vinculado con el pintor Cristóbal Afonso (1742-1797), autor con gran presencia en el municipio.



Fig. 5. Capilla de las Ánimas del Purgatorio. Parroquia de San Marcos Evangelista, Icod de los Vinos Foto: Germán F. Rodríguez.



Fig. 6. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Ánimas del Purgatorio*. Parroquia de San Pedro Apóstol, Vilaflor. Foto: Germán F. Rodríguez.

de las dos órdenes masculinas establecidas en el pueblo. Remata la composición la Santísima Trinidad rodeada de la corte celestial. El lienzo fue un encargo del mayordomo Antonio Hernández de la Guardia en 1750, y el artista cobró 200 ducados por su trabajo. La confraternidad también sufragó el coste de los materiales y su traslado desde el Puerto de la Cruz, por lo que su coste total ascendería finalmente a 717 reales¹³.

13 Así lo recoge Martínez de la Peña en su trabajo sobre el templo parroquial (2001, p. 101), teniendo como fuente las anotaciones de José Ana Jiménez.



Fig. 7. Atribuido a José Tomás Pablo: *Virgen del Carmen*. Colección particular, La Orotava. Foto: Germán F. Rodríguez.

Con el lienzo de Icod de los Vinos vinculo ahora una obra de igual tema conservada en el municipio de Vilaflor [fig. 6]. En la misma década, la cofradía homónima del templo parroquial de San Pedro Apóstol emprendió la sustitución del lienzo principal de su altar (Fraga González, 1982a, pp. 139-166). En efecto, en las cuentas presentadas ante el visitador Nicolás de Lugo por el presbítero y mayordomo Antonio García del Castillo, se anotó el importe de 500 reales por «el cuadro nuevo, madera, clavos, oficial y pintura», manteniendo el retablo anterior, como se desprende de su análisis formal¹⁴. La pintura, más modesta en composición y dimensiones que el lienzo de Icod de los Vinos, nuevamente aparece centrada por la figura del arcángel san Miguel. A sus lados, san Agustín y la Virgen del Carmen asisten a los purgantes con la correa agustina y el escapulario mariano. Tras ellos, dos ángeles guían a sendas almas, vestidas

14 AHDLL: FPSPV. Libro de cuentas de la Cofradía de las Ánimas del Purgatorio, s/f. El período al frente de la gestión de García del Castillo anotado se extendió desde 1745 a 1755.

de blanco, hacia la gloria. En lo alto quedan ubicadas la Trinidad y la corte celestial, compuesta por los apóstoles Pedro y Pablo, san Juan Bautista, san Lorenzo y san Esteban mártir, entre otros¹⁵.

Recientemente se ha colgado una pintura de Nuestra Señora del Carmen en la capilla de San Luis Rey en la parroquia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de Tenerife. La Virgen aparece ataviada con ricos tejidos espolinados, de modo que madre e hijo hacen ademán de entrega de sendos escapularios a los penitentes del purgatorio que se abre bajo sus pies. La obra plasma el privilegio sabatino del escapulario carmelita, el cual rescataba de este lugar a los fallecidos con su escapulario impuesto. La escena se desarrolla en un paisaje montañoso, donde se abre el suelo, mientras la Virgen aparece rodeada de figuras angelicales. En colección particular de La Orotava se conserva una tabla de pequeñas dimensiones que también parece una creación suya, en la que, en medio de un rompimiento de gloria, la Virgen del Carmen muestra el escapulario a los fieles [fig. 7]. La pieza, que atribuimos al autor que nos ocupa en 2019, presenta vivos colores, un marcado sentido del volumen y los rasgos de ingenuidad presentes en muchos de sus rostros¹⁶.

Calero Ruiz (1983, pp. 245- 248) vinculó con José Tomás Pablo el lienzo de las *Ánimas del purgatorio* que preside el segundo cuerpo de la capilla de los Nieves-Ravelo del convento franciscano del Puerto de la Cruz. Con posterioridad, Rodríguez Morales (2003, pp. 134-135) lo atribuyó a Gaspar de Quevedo, introductor del primer naturalismo del Barroco sevillano en las islas, propuesta esta que respaldo, no apreciando paralelismos formales ni técnicas que lo acerquen a Pablo.

A mediados del siglo XVIII ingresaron en el templo parroquial de San Juan de la Rambla varios lienzos. Su fábrica había sufrido significativos daños estructurales tras el temporal de octubre de 1722, por lo que fue sometido a una profunda reforma. Concluidas las obras, abrió de nuevo sus puertas en 1726 con la presencia del obispo Feliz Bernuá Zapata (Oramas Luis, 1999, pp. 163-167). En el retablo del altar mayor se localizan dos lienzos que atribuimos ahora al maestro: *Anunciación* y *San José*,

15 La obra ha sido vinculada con la fundación agustina de Vilaflor, desde donde hubiera sido trasladada al templo parroquial como consecuencia de su desaparición en el siglo XIX.

16 Ese año lo defendí en la lectura del discurso de mantenedor de las fiestas de Arte, en el marco de las celebraciones de la Virgen del Carmen de Los Realejos.



Fig. 8. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Coronación de la Virgen*. Parroquia de San Bautista, San Juan de la Rambla. Foto: Germán F. Rodríguez.

ubicados en las calles laterales del segundo cuerpo. El primero fue sufragado por Antonio Rodríguez Barroso en 1759, tal y como aparece escrito en la base del atril: «Antonio Rodríguez Barroso lo dio, vecino de este lugar, año 1759». El segundo responde a una donación de José Francisco Granadilla durante la década de los sesenta del siglo XVIII¹⁷.

Ambas pinturas se desarrollan en espacios cerrados, donde las referencias domésticas enriquecen las composiciones. El tema mariano es más cercano a las formulaciones tradicionales, destacando el jarrón de flores que aparece en segundo plano, que recuerda a los pintados en las puertas del órgano de Adeje. Por su parte, en el patriarca aparecen elementos propios del oficio de carpinteros: banco de carpintería, serrotes, azuela y un formón de hoja plana, que acercan los temas representados a los fieles, recreando una carpintería de su tiempo. La parroquia de La Rambla atesora otra pintura que vinculamos con José Tomás Pablo: la *Coronación de la Virgen*, ubicada en el segundo cuerpo del retablo de Nuestra Señora del Rosario. Dicho conjunto se doró siendo hermano mayor Baltasar Rodríguez Barroso en 1765, por lo que suponemos que el lienzo fue realizado en ese tiempo

17 Al pie del lienzo aparece la siguiente leyenda: «Este C. a S^{or} Josele dio D. José Frac^o Granadilla. Año de 176(…)»



Fig. 9. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Ángeles portadores de cartelas*. Capilla de Nuestra Señora de Los Dolores, Icod de los Vinos. Foto: Germán F. Rodríguez.



Fig. 10. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Moisés en el Monte Sinaí*. Capilla de Nuestra Señora de Los Dolores, Icod de los Vinos. Foto: Germán F. Rodríguez.



Fig. 11. Dulce María Loynaz y esposo en su residencia de Cuba. Foto: internet. **Fig. 12.** Retablo de San Ramón Nonato. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Foto: Germán F. Rodríguez. **Fig. 13.** Atribuido a José Tomás Pablo: *Virgen de los Remedios*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Foto: Germán F. Rodríguez.



[fig. 8]. José Tomás Pablo en este lienzo toma por referencia una obra de Johan Sadeler (1550–1600) impresa en 1576, redondeando las formas con vivos colores y marcado contraste.

Durante las mismas décadas, en Icod de los Vinos era fundado un nuevo espacio cultural por una familia de ricos comerciantes. Gabriel Hurtado de Mendoza había decidido construir una capilla para su entierro y el de su familia. Tras morir, Bernarda Isabel Pérez Domínguez, su viuda, y el capitán Fernando Hurtado de Mendoza, su hijo, continuaron el proyecto, logrando un espacio único: la capilla de Nuestra Señora de Los Dolores, abierta en 1770. El conjunto religioso y residencial se dotó de lo mejor de aquel tiempo con esculturas traídas desde Sevilla y Cuba, objetos suntuarios llegados desde el otro lado del Atlántico y creaciones locales. En varios de los lienzos vinculados con la fundación de los Hurtado de Mendoza identifiqué las formas de José Tomás Pablo. A los lados de la puerta principal cuelgan dos ángeles portadores de cartela, en origen concebidos para ocupar los nichos laterales del retablo mayor, a modo de trampantojos, completando el discurso sobre la Pasión de Cristo y los Dolores de Nuestra Señora. Junto a los rasgos físicos que los vinculan con nuestro artista, destaca la atención prestada a los tejidos, en los que se plasman las diferentes calidades, recreándose en los galones y encajes que completan las vestimentas, así como en las joyas de pecho que ambos portan [fig. 9]. En la capilla cuelga todavía una pintura que representa a Moisés en el Monte Sinaí, un pasaje del Antiguo Testamento extraño en la plástica isleña. Tomada

de estampa, Moisés y Dios Padre presentan los rasgos físicos habituales del artista [fig. 10].

Domingo Martínez de la Peña relacionaba la autoría de esta obra con la de San Pascual Bailón, también de los Hurtado de Mendoza, ahora en el templo parroquial de San Marcos Evangelista. En palabras del profesor, «tanto los contrastes lumínicos, como la redondez de las nubes y la dureza en muchos detalles me hace suponer una misma autoría que el cuadro de San Pascual Bailón» (Martínez de la Peña, 1997, p. 379). La obra hace pareja en el coro parroquial con otro lienzo de similares proporciones: San Agustín, que ahora relacionamos igualmente con el artista. Presenta grandes similitudes con los santos presentes en el cuadro de Ánimas del mismo templo. En el mismo municipio, testigo de su pasado monástico, identificamos en 2019 una santa de la orden de san Bernardo teniendo una revelación, tal vez Santa Lutgarda (Rodríguez Cabrera y Sánchez López, 2019, p. 103), conservada en la ermita de San Antonio de Padua¹⁸.

La hacienda de San Sebastián Mártir de La Orotava fue dotada por Francisco Montañés del Castillo y su esposa Teresa de Tolosa Benítez de Lugo-Grimaldi, aunque, tras la muerte de su padre en 1753, la construyó finalmente el capitán Sebastián Montañés Tolosa (Lorenzo Lima, 2006, p. 106). En la ermita del complejo residencial des-

18 Es una obra de pequeño tamaño y difícil acceso. Presenta una composición similar a la lámina de conclusiones de *San Francisco de Asís* conservada en colección particular de Los Realejos.

taca un conjunto estimable de pinturas, de las cuales tres atribuimos a José Tomás Pablo. Dos son representaciones inusuales de santa Bárbara Mártir y santa Catalina de Alejandría. Una representa a la santa triunfante tras el martirio y la otra a la mártir recluida en la torre encadenada, asistida por un ave. En ambos casos se presentan ricamente vestidas y alhajadas, destacando las calidades de las telas y las piezas de joyería. La presentación de la santa prisionera muestra gran cercanía con la santa Águeda Mártir de la ermita de La Gorvorana. El conjunto de obras asociadas con el pintor en la hacienda de los Montañés se completa con un lienzo dedicado a santo Tomás de Aquino como defensor de la iglesia, representada como un frondoso y fecundo naranjero. El doctor de la Iglesia aparta a tres personajes heréticos portando una espada llameante, la palabra de Dios y la custodia, Cristo sacramentado, como arma de defensa y conversión al verdadero credo¹⁹.

José Tomás Pablo también recreó los Desposorios Místicos de la santa de Alejandría [fig. 11]. En la casa de la poeta cubana Dulce María Loynaz (1902-1997), ahora casa museo, cuelga un lienzo de este pasaje. En ella, Cristo y la Virgen se le aparecen a la santa estando retenida. Tras ella se muestra la rueda dentada, para su martirio. Bajo la nube que sirve de trono celestial se ubica un querubín que, al igual que el resto de las figuras, sigue los modelos del pintor. Desconozco si la obra ya existía entre los bienes de la escritora o fue llevada a la residencia caribeña tras su estancia en la isla de Tenerife²⁰.

Los comerciantes establecidos en el Puerto de la Cruz canalizaron parte de las demandas artísticas de las islas menores. Sucedió así con la familia Dávila Quintero, establecida en San Sebastián de La Gomera, cuyos miembros utilizaban las relaciones con las casas Cologan y Blanco para gestionar parte de sus negocios. En 2023 traté sobre ello y relacioné las pinturas que completan el retablo de san Ramón Nonato y otros lienzos del templo matriz de la Villa con José Tomás Pablo (Rodríguez Cabrera, 2023, pp. 256-272). En la relación de deudores de la casa comercial de Blanco, conservada en el fondo universitario de La Laguna, se documenta en 1784 la relación con el capitán José Ramón Dávila Quintero (1732-1814), promotor del retablo levantado al milagroso lienzo del santo mercedario. En 1784 le debía a la

casa de Blanco 859,7 reales, sin especificar el motivo²¹. A la muerte del militar gomero la cuenta con los Blanco ya está cerrada, pues en su testamento no hace alusión a ello y sí a los fondos depositados en la casa Cologan.

El retablo de san Ramón Nonato se divide en tres calles y tres alturas [fig. 12]. Los lienzos que completan sus huecos, menos el principal, presentan la misma factura y una misma autoría. En su análisis destacan las referencias a estampas como inspiración. De entre los lienzos resalta la presencia de una vera efigie del Gran Poder de Dios del Puerto de la Cruz y la Virgen de las Mercedes como madre de misericordia rematando el conjunto. La primera, ya estudiada por otros autores (López Plasencia, 2006, pp. 237-260; Calero Ruiz y Sola Antequera, 2020, pp. 14-21), guarda relación con la estampa de nuestro artista, fortaleciendo los lazos comerciales y devocionales entre los Dávila Quintero y la isla de Tenerife. El resto de los vanos se completan con las representaciones del Bautismo de Cristo, San José y el Niño, San Roque y Nuestra Señora de los Desamparados. En el mismo templo se conserva una vera efigie de Nuestra Señora de los Remedios [fig. 13], que igualmente relacioné en 2023 con el artista y los Dávila. Ahora relaciono con José Tomás Pablo y la pintura de la Virgen de la Merced del retablo gomero un lienzo de igual título [fig. 14] rematado en



Fig. 14. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Virgen de las Mercedes*. Comercio de arte, Barcelona. Foto: La Suite Subastas.

19 Agradezco a Juan Manuel Martínez Corral O.P., prior del convento de Nuestra Señora de Candelaria, su interpretación de la obra.

20 La vivienda fue adquirida por la poeta en 1946 tras su matrimonio con el periodista canario Pablo Álvarez de Cañas.

21 BULL: Fondo Antiguo. Archivo Montes de Oca, sig. J.A.A. R. 6/2(3).



Fig. 15. Atribuido a José Tomás Pablo: *San Juan Bautista y san Nicolás de Bari*. Iglesia de San Francisco, Puerto de la Cruz. Foto: Germán F. Rodríguez.

la sala de subastas La Suite²². Ambos siguen fielmente la misma estampa de Pieter de Jode. La obra vendida fue atribuida al pintor venezolano Francisco José de Lerma y Villegas, activo en la ciudad de Caracas entre 1719 y 1753²³. Su análisis, el estudio de los detalles, el color y sentido del volumen nos hacen atribuirlo a José Tomás Pablo, descartando la propuesta de la casa comercial.

El retablo de la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe de la hacienda de La Gorvorana se completa con dos obras de nuestro pintor. A modo de trampantojos, en formato rectangular, aparecen dos pinturas ovaladas, enmarcadas y orladas de flores que representan a santa Águeda Mártir y san Pedro Apóstol. Durante el siglo XVIII destacó en la ermita el culto a la santa, siendo citada en algunos documentos con ese nombre. Su devoción se prolongó hasta bien entrado el siglo XX, como avala la colección de exvotos que era guardada tras el lienzo²⁴. La colocación en las calles laterales del retablo anterior en el tiempo, que ahora vuelvo a relacionar con Antonio Ál-

varez²⁵, debe guardar relación con las acciones de mejora sobre los bienes del mayorazgo de La Gorvorana que Agustín García de Bustamante, su administrador, emprendió entre 1724 y 1746 (Rodríguez Cabrera, 2020, 63-73). Dicho comisionado destacó por su labor en la gestión del mayorazgo y las propiedades anexas²⁶.

Las pinturas de José Tomás Pablo completan otros retablos del siglo XVIII. Así sucede con el ejemplar de Nuestra Señora del Retiro subsistente en la iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz, presidido ahora por la imagen del Cristo de la Humildad y Paciencia. La capilla que lo acoge fue una fundación del alférez Gregorio Martín de Aguiar, concluida antes de la redacción de su testamento en 1772 (Ruiz Álvarez, 1951c, p. 8). La pintura plasma una sacra conversación entre san Juan Bautista y san Nicolás de Bari [fig. 15], ya que el primero fue patrón del convento franciscano y el segundo un santo de gran popularidad en aquella centuria.

El Bautista, ahora niño, aparece representado haciendo la reverencia a su primo Jesús en uno de los lienzos del retablo mayor de la iglesia matriz de la Victoria de Acentejo. Catalogada como anónima, fue una donación de tres lienzos para el altar del párroco José Cristóbal Trujillo de la Cova, que, como mayordomo de la confraternidad de la imagen titular del templo, la promovió. Las tres obras fueron asociadas con el pintor y religioso agustino José Barroso (...1738-1741...) por Tarquis Rodríguez (1957); posteriormente solo el lienzo de San Agustín y el ahora estudiado conservaron la atribución a Barroso (Rodríguez González, 1986, pp. 143-145), manteniendo este lienzo del Bautista su vinculación con este pintor en trabajos más recientes (Izquierdo Gutiérrez, 2004, pp. 64-68). El análisis de las obras muestra diferentes autorías: *San Juan Bautista y el Niño Jesús* [fig. 16] posee los vivos colores, las características físicas en rostros y cuerpos propios de José Tomás Pablo. Tiene como referencia un grabado de Gaspar Huberti (1686-1724), que reproduce una creación de Pedro Pablo Rubens. El artista isleño recrea no solo la escena, sino el ambiente boscoso plasmado en la plancha de Huberti.

El uso del grabado con fines compositivos fue habitual en nuestro artista, por lo que poseería una importante

25 Así lo atribuí en una conferencia dedicada a la casona de La Gorvorana y su entorno, en junio de 2010, en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

26 Su labor también se materializó en el Puerto de la Cruz, donde el mayorazgo poseía una destacada vivienda. Ubicada en la plaza del pozo concejil, fue remozada y mejorada durante su gestión.

22 Sala de subastas La Suite. Subastas número 107 octubre de 2024, lote 63. La pieza posee unas medidas de 52,5 x 39,5 para la pintura y con marco, de época, 100 x 61 cm.

23 El precio al que se remató más tiene que ver con el repunte en el mercado de toda la obra virreinal en los últimos años.

24 Compuestos por figuras humanas, ojos y pechos de cera, una de las colecciones más amplias de las conservadas en Los Realejos, muy mermadas en la actualidad.



Fig. 16. Atribuido a José Tomás Pablo: *San Juan Bautista y el Niño Jesús*. Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria, La Victoria de Acentejo. Foto: Germán F. Rodríguez.



Fig. 17. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Daniel entre los leones*. Parroquia de San Pedro Apóstol, El Sauzal. Foto: Germán F. Rodríguez.

colección y una biblioteca que le permitieran tales referencias o, al menos, el conocimiento de fondos particulares. En la sociedad portuaria en la que desarrolló su actividad no sería dificultoso tener acceso a estampas y grabados. Las bibliotecas de las órdenes religiosas y la burguesía, grupos sociales con los que tenía relación, como ya hemos visto, también pudieron ser fuentes de consulta y documentación para el autor. Dichas estampas ayudaron a plasmar escenas del Antiguo Testamento poco comunes en la plástica isleña. En el templo parroquial de San Pedro Apóstol, en El Sauzal, se conserva una representación inusual de Daniel entre los leones, que puede ser obra suya. De formato horizontal, sigue el grabado del holandés Abraham Blooteling (1634-1690), que plasma una creación previa de Rubens [fig. 17]. El dibujo, el sentido volumétrico y la pureza de los colores me llevan a defender la autoría de nuestro artista.

Por otra parte, la nutrida colección de pintura del templo matriz de La Orotava posee varias obras que valoramos igualmente de su mano. En el tercer cuerpo del retablo de la cabecera de la nave de la epístola se encuentra *El*

sacrificio de Isaac, que presenta esa pureza de color, las deformaciones anatómicas y el común sentido del volumen descritos antes, que nos hacen proponer su atribución a José Tomás²⁷. Recientemente, se ha identificado como fuente de la obra la estampa homónima de Egbert van Panderen (1581-1637), grabado que reproduce una obra de Pieter de Jode (1570-1634) (Cabrera Benítez, Padrón Rodríguez y Rodríguez Bravo, 2024, pp. 67-68). El retablo de la cofradía de la Misericordia contiene en el remate una figuración no tan frecuente de Cristo y la samaritana. Con un formato alargado, fue colocado tras la reconstrucción del templo (Rodríguez Mesa y Alloza Moreno, 1984, pp. 325-326) y toma como referencia una obra de Federico Zuccaro (1542-1609) llevada al grabado por Cornelis Cort (1533-1578). En el mismo templo se conserva una efigie pictórica de san Antonio de Padua, que sigue el grabado de Claude Duflos (1665-1727) a partir de una obra de Ciro Ferri (1634-1689), catalogada como anónima, de la que se ha propuesto un origen monástico (Rodríguez Bravo, 2017, pp. 56-60). Tanto el lienzo como el marco que lo contiene los atribuímos a nuestro artista²⁸. La obra presenta la misma paleta del pintor, además del marcado sentido del volumen en el trono de nubes o los rasgos físicos de los rostros de los ángeles en torno al Divino Infante.

También consideramos de su mano una figuración convencional de los desposorios de la Virgen, conservada en colección particular de La Orotava. Procedente de la familia Franchy, como delata el blasón familiar del marco, antes fue catalogada como obra de Cristóbal Hernández de Quintana (Martínez Sánchez, 2002, pp. 54-66). Sin embargo, un análisis pormenorizado la acerca más a las formas del pintor del Puerto de la Cruz y lo alejan de las de Quintana. A esta atribución deberíamos sumar los trabajos decorativos del marco.

En la sacristía del templo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna se conserva la *Purificación de la Virgen*, una pintura que ahora vinculamos con José Tomás [fig. 18]. En 1988 fue catalogada como obra anónima del setecientos en la muestra *Pintura mariana en Tenerife* (Siverio Pérez, 1988, p. 36). Posteriormente ha mantenido la catalogación como anónima, pero mos-

27 Agradezco a Juan Alejandro Lorenzo Lima la información de la existencia de dos obras del mismo tema que siguen la misma fuente, conservadas en sendas colecciones de Santa Cruz de Tenerife y La Orotava.

28 La misma estampa fue usada por Luis de la Cruz y Ríos para pintar *La aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*, que perteneciera a la familia Espinosa Suarez, ahora conservada en domicilio particular de Los Realejos. De la obra y la vivienda que lo acogió nos ocupamos en Rodríguez Cabrera, 2014, pp. 595-618.



Fig. 18. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Purificación de la Virgen*. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, San Cristóbal de La Laguna. Foto: Germán F. Rodríguez.

trando dudas en la centuria de su ejecución (Villalmanzo de Armas, 2009, p.170 y Rodríguez Morales, 2016, p. 206). Sin embargo, su análisis formal me hace proponer su atribución a nuestro artífice. La pintura, pese a la suciedad que presenta, muestra el sentido del volumen y detalles anatómicos en los personajes que componen la escena ya descritos en otras obras del pintor.

José Tomás Pablo plasmó también devociones surgidas en su siglo. Es el caso de la Divina Pastora de Almas, que los franciscanos capuchinos difundieron con el trabajo de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750) y la publicación de *La mejor pastora Assumpta* (1705) y *La Pastora Coronada* (1733). De este tema se conservan varias figuraciones en la isla de Tenerife, especialmente en Icod de los Vinos, Santa Cruz de Tenerife, Tacoronte y La Laguna. En ese sentido, en el museo del Convento de Santa Clara de La Laguna cuelga una obra que sigue fielmente el modelo difundido por fray Isidoro. Catalogada como anónima del setecientos (Amador Marrero, 2018, pp. 60-61), presenta, pese a la oxidación de los barnices, el dibujo, los vivos colores y el sentido del volumen propios de nuestro autor.

Toribio de Mogroviejo es un santo que se populariza tras su canonización en 1726. Nació cerca de Valladolid en 1538, llegando a ser arzobispo de Lima en el Virreinato del Perú, donde falleció en 1606. Su formación en la Universidad de Salamanca y su trabajo en el ámbito de la gestión le valieron el nombramiento real. En el retablo de la capilla de la epístola del templo matriz de Santa Cruz de Tenerife se conserva una pintura con su efigie. La obra muestra al santo en oración, en el interior de un templo abovedado, frente a un altar presidido por Cristo crucificado y la Virgen Dolorosa. Revestido de arzobispo, destaca el palio sobre la esclavina y el solideo en su cabeza. La



Fig. 19. Atribuido a José Tomás Pablo: *San Toribio de Mogroviejo*. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Foto: Germán F. Rodríguez.

figura del crucificado resulta ser una vera efigie del Cristo de La Laguna, pudiendo ser sumada a la lista de verdaderos retratos atribuidos a José Tomás Pablo [fig. 19].

Las órdenes religiosas

La residencia de nuestro artista se ubicó en la calle Santo Domingo del Puerto de la Cruz, frente al convento de frailes predicadores (Calero Ruiz, 1982, p. 38). Sabemos ya que el pintor y sus dos esposas pertenecieron a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. En su templo fueron sepultados y en el mismo recinto el artista estableció una capellanía a su santo de pila. Si bien la relación con el clero parroquial y las otras comunidades monásticas parece fluida, con los dominicos todo hace pensar en una mayor cercanía. Entre las obras ahora atribuidas, observamos cómo los temas dominicos tienen más presencia. En 2019 le atribuimos una lámina de conclusiones (pintura y marco) presidida por san Francisco de Asís [fig. 20], encargo de la provincia dominica de las islas para su nuevo provincial, Manuel de Melo, en 1766, tras un capítulo general de la orden celebrado en el convento de La Laguna. En su encargo pudo mediar fray Andrés de Viera y Clavijo, hermano del ilustrado José de Viera y



Fig. 20. Atribuido a José Tomás Pablo: *San Francisco de Asís*. Colección particular, Los Realejos. Foto: Guillermo Pozuelo Gil.

Clavijo (Rodríguez Cabrera y Sánchez López, 2019, p. 103). Esta pieza nos lleva a pensar en la consideración y la cercanía respecto a los frailes dominicos. *Santo Domingo ante la corte papal*, conservada en el antiguo convento de Güímar, resulta una recreación del encuentro en Roma del santo fundador con el pontífice Honorio III en diciembre de 1215. En ella identificamos en la figura del pontífice los rasgos de Clemente XIII (1693-1769) [fig. 1]. La pintura muestra un renovado compromiso con la defensa de la Iglesia por parte de los predicadores. En el mismo templo también vinculamos con José Tomás una pintura de Cristo Crucificado (Rodríguez Cabrera, 2024a, p. 113). El mismo pasaje de Cristo en la Cruz lo plasma José Tomás en la obra conservada en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava. La composición, de contenido dramatismo y relajada musculatura, destaca con el fondo de la vista de Jerusalén. Las mismas formas del crucificado las plasma en los cuadros de santo Tomás de Aquino del templo de Santiago Apóstol y en la lámina de conclusiones de una colección particular de Los Realejos.

Frailes y monjas de la orden de predicadores aparecen acogidos bajo el manto de Nuestra Señora en un lienzo conservado en la parroquia de Santo Domingo de Guz-

mán de La Orotava [fig. 3]. La pintura ocupa el segundo cuerpo del retablo de la capilla principal del lado del Evangelio, quizá construido a principios del siglo XIX. El fundador, arrodillado ante la Virgen, contempla cómo abre su manto, que acoge a diversos miembros de la orden. De entre los religiosos destaca una de las figuras por el tratamiento de su rostro como un retrato. Los rasgos se corresponden con las facciones de sor María de San Antonio Lorenzo Fuentes. Señalamos más arriba que murió con fama de santidad y que fue retratada por nuestro artista en 1741, acaso en un lienzo que sirvió de modelo para el grabador Pedro García en 1748. La imagen de la religiosa aparece encajada en la composición, teniendo más protagonismo compositivo que el resto de figuras, que siguen el modelo de la estampa en la que se inspiró para su ejecución.

El fundador de la Orden de Predicadores protagoniza un lienzo colgado en la capilla mayor de la parroquia de la Santa Cruz, en Los Realejos. El santo aparece ante un frondoso paisaje con los elementos iconográficos habituales: perro, estrella en la frente, evangelios, vara de azucenas y estandarte con el blasón de la orden. Su presencia en el lugar podría estar relacionada con la construcción del templo en 1766 o con los procesos desamortizadores de los diversos conventos de Los Realejos. Otra nueva atribución que ahora propongo se encontraba en la costa de La Orotava. La ermita de Nuestra Señora de Montenegro de la hacienda de El Ancón contenía un lienzo con un raro pasaje de la vida del fundador de los predicadores para la plástica insular. La aparición de san Pedro y san Pablo a santo Domingo de Guzmán plasma la entrega del cayado y los evangelios para el inicio de su obra²⁹.

Un lienzo de santo Tomás de Aquino se conserva en el templo parroquial de Santiago Apóstol de Los Realejos [fig. 21]. El defensor de la eucaristía aparece en su estudio sentado en una mesa cubierta con un tapete con el blasón de la orden, mientras dos ángeles le muestran al Santísimo Sacramento; a su espalda, el Espíritu Santo le habla al oído. Desde el crucifijo de la mesa parte una filacteria que contiene estas palabras: *Bene scripsisti de me Thoma*³⁰. El lienzo posee las características ya descritas para José Tomás Pablo, como argumentamos en

29 En la actualidad la ermita está abierta nuevamente al culto, aunque no conserva en su interior las imágenes realizadas por Blas Molner ni las pinturas del fundador, José de Montenegro, *San Joaquín* y *Santa Ana* y la ahora descrita. Fueron dadas a conocer por Acosta Jordán (2004, pp. 9-22).

30 «Has escrito bien de mí, Tomás».



Fig. 21. Atribuido a José Tomás Pablo: *Santo Tomás de Aquino*. Parroquia del Apóstol Santiago, Los Realejos. Foto: Germán F. Rodríguez

2019 para su atribución (Rodríguez Cabrera y Sánchez López, 2019, p. 103). La obra forma parte del legado del beneficiado Agustín García de Chaves al templo (Camacho y Pérez Galdós, 1983, pp. 54-55). Presidió desde 1779 el retablo del trascoro parroquial, junto a las pinturas de san Agustín y santo Domingo de Guzmán, que completaban este lado del coro³¹.

Los frailes agustinos, congregación con una importante presencia en el valle, contaron también con obras del artista. La parroquia de la Concepción de Los Realejos conserva una obra que reproduce con sentido alegórico la glorificación de san Agustín, otro tema de escasa presencia en la plástica insular, que recientemente le ha sido atribuido (Pérez-Siverio González, 2025, p. 190). Debe proceder de los conventos del núcleo de San Agustín y fue depositado en una de las viviendas cercanas a las fundaciones. Superviviente de los incendios y las desamorti-

31 El coro fue desmontado en 1964, siendo párroco Ramón García Mesa, para dar más amplitud al templo. Las otras pinturas actualmente cuelgan en la antigua capilla de Nuestra Señora del Rosario, ahora de Los Remedios. Gran parte de la sillería del coro, realizada en cedro y barbusano en 1669, aún permanece apilada en la cercana casa parroquial. Su antigüedad y singularidad me hacen considerar que se deberían rescatar y recolocar, al menos parte de ella.



Fig. 22. Aquí atribuido a José Tomás Pablo: *Santo Domingo de Silos*. Colección particular, Los Realejos. Foto: Germán F. Rodríguez.

zaciones, perduró, en la misma familia, hasta su depósito en el reconstruido templo en este siglo³². En lo alto, el padre de la Iglesia, con el corazón llameante en el pecho, aparece coronado por la mitra y sosteniendo el báculo. A su lado, unos ángeles portan textos que aleccionan a los personajes que contemplan la escena. Mientras, el estamento eclesiástico y religioso, junto a tres caballeros de órdenes de caballería, figura en el plano de tierra donde identifico a santo Domingo de Guzmán, cuya orden sigue la regla agustina, y a san Felipe Neri, entre otros religiosos. La obra sigue un grabado del siglo XVIII, del que se conserva un ejemplar en una colección particular del municipio. Su marco, dorado y policromado, está decorado por *chinoseries* que asociamos también con el artista. En este mismo templo se conservaba, hasta el incendio de 1978, un pequeño lienzo, puerta del sagrario del retablo del Señor Preso que representaba al Sagrado Corazón de Jesús (Rodríguez Cabrera, 2019, p 450).

El *Milagro de santo Domingo de Silos* resulta una pieza

32 Perteneciente a la familia Padilla Hernández, heredera en parte de la familia Bethencourt Perdomo. Junto a esta obra se depositó otro lienzo, *San Juan Bautista predicando*, obra anónima del siglo XVIII que sigue la escena plasmada en una estampa de Hieronymus Wierix (1553-1619).

de mayor interés al estar pintada sobre lámina de cobre (22,30 x 17,20). Plasma el pasaje del rescate de Domingo de Soto de su cautiverio por los moros³³. El milagro transcurre mientras el gallo y el perro pintados en el ángulo inferior izquierdo, guardianes del sueño del carcelero, no lo alteran. Recientemente adquirido en el comercio del arte, muestra las características formales descritas en la obra del artista, y se conserva en colección particular de Los Realejos. La plancha resulta, hasta ahora, el único ejemplo de pintura sobre cobre del pintor, una técnica poco practicada entre los artistas isleños. **[fig. 22]**

Margarita Rodríguez vinculaba al artista y su sobrina con Buenavista del Norte, donde el pintor había adquirido unas tierras cercanas al pueblo (Rodríguez González, 1986, pp. 482). En 1996, a raíz del incendio que arruinó su templo parroquial, desaparecía una representación de san Ramón Nonato junto al resto de sus bienes muebles. Proveniente de la ermita de El Palmar, donde la estudió Fraga González (1982b, pp. 368-369), su imagen se conoce por una publicación sobre la orden mercedaria (Sánchez Rodríguez, 2001, p. 285). Dicha pintura, que ahora atribuyo a José Tomás, seguía fielmente un grabado del alemán Martín Engelbrecht (1684-1756)³⁴.

3. Veras efigies

Como sucede con otros pintores del siglo XVIII, la producción de José Tomás posee un capítulo propio en los verdaderos retratos de las imágenes de mayor devoción. Hasta ahora se han relacionado con su actividad algunas veras efigies pictóricas y grabadas del Gran Poder de Dios, imagen venerada con gran éxito popular en el Puerto de la Cruz (López Plasencia, 2006, pp. 237-260; Lorenzo Lima y Hernández González, 2014; Calero Ruiz y Sola Antequera, 2020, pp. 14- 21). A la estampa ya analizada se suman pinturas semejantes conservadas en las islas de Tenerife y La Gomera, que damos por obras de su mano. A las versiones de las parroquiales de San Juan de la Rambla (retablo del Corazón de Jesús)³⁵ y San Sebastián de La Gomera (retablo de san Ramón Nonato), sumamos ahora un cuadro de Ánimas presidido por su imagen, dado a conocer por Calero Ruiz y Sola Antequera (2020, pp. 874-897). Los purgantes contemplan la figura del Cristo portuense

33 En su base se recoge la siguiente cita: *Par ens nostri gra pros*

34 El mismo modelo sirvió para el lienzo que preside el retablo dedicado al santo en el templo de Nuestra Señora de la Asunción en San Sebastián de La Gomera, levantado por la familia Dávila Quintero.

35 Pese al importante repinte que presenta la consideramos suya.

mientras interceden Nuestra Señora del Rosario, santo Domingo de Guzmán, san Diego de Alcalá, san Roque y san Antonio de Padua en una obra que ha permanecido catalogada como anónima hasta ahora.

Hasta hace pocas décadas colgaba en la capilla de la Cruz del Chorro Cuaco del Puerto de la Cruz otra vera efigie del Gran Poder de Dios. De propiedad particular, muestra grandes similitudes con la obra de igual tema conservada en San Sebastián de La Gomera, con la variante de incluir a dos ángeles cordoneros al pie del Santo Cristo, que considero también obra del mismo Pablo.

En 2023 propusimos como obra suya la vera efigie de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna **[fig. 13]**, conservada en la parroquia matriz de la isla de La Gomera. Tanto la vera efigie del Gran Poder del retablo de San Ramón como el lienzo mariano deben estar vinculadas con el patrocinio artístico de la familia Dávila Quintero, cuyas relaciones con Tenerife son ahora mejor conocidas (Rodríguez Cabrera, 2023, pp. 256-271). En este artículo incorporamos al género la vera efigie una representación del Cristo de La Laguna, incluida en el lienzo ya estudiado de *San Toribio de Mogrovejo*.

4. Conclusión

Este artículo persigue el objetivo de aunar y generar una visión de conjunto que nos acerque a la figura y la obra de un artista poco considerado. Recientemente, su producción se ha ido incrementando. Pese a las formas reconocibles y hasta rotundas que presentan muchas de las pinturas aquí referidas, el catálogo no se había actualizado, tal como ha sucedido en el caso de otros artistas del Antiguo Régimen. José Tomás Pablo fue un creador activo en el Puerto de la Cruz durante la segunda mitad del setecientos que atendió encargos más allá del valle de Taoro, como hemos analizado. El artista recibió pedidos de la floreciente burguesía isleña y las órdenes religiosas establecidas en las islas. Considerado un artista de segunda fila, no deja de ser parte del entramado artístico del archipiélago. La historia del arte en Canarias está, mayoritariamente, compuesta por grandes y pequeños nombres, por lo que resulta necesario seguir investigando. Identificar a los otros protagonistas, los continuistas de las tendencias, resulta una labor necesaria para poder completar un relato más exhaustivo que permita comprender el desarrollo del Barroco en toda su amplitud estética en Canarias.

Siglas

AHDLP: Archivo Histórico Diocesano de La Laguna

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

FPSPV: Fondo Parroquial San Pedro, Vilaflor

BULL: Biblioteca Universidad de La Laguna

Bibliografía

Acosta Jordán, Silvano (2004). «Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro». *Revista de Historia Canaria*, 186, pp. 9-22.

Acosta Jordán, Silvano (2013). «De la China vienen guarnecidas...Aspectos históricos-artísticos y técnicos de las Chinerías en Canarias». *Revista de Historia Canaria*, 195, pp. 31-42.

Alloza Moreno, Manuel Ángel y Rodríguez Mesa, Manuel (1984). *Misericordia de la Vera Cruz en el Beneficio de Taoro, desde el siglo XVI*. Cofradía de la Vera Cruz.

Alloza Moreno, Manuel Ángel y Rodríguez Mesa, Manuel (1986). *San Juan de la Rambla*. Ayuntamiento de San Juan de la Rambla.

Álvarez Martínez, Rosario (2022). «Órgano». En Hernández González, Manuel Jesús (coord.). *Adeje. Patrimonio artístico e historia religiosa* (pp. 99-102). Ayuntamiento de la Villa de Adeje.

Álvarez Rixo, José Agustín (2003). *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava*. Ayuntamiento de Arrecife y Cabildo de Lanzarote

Amador Marrero, Pablo Francisco (2018). «¿Quién como Dios?». En Hernández González, Manuel Jesús (coord.). *Museo de Arte Sacro Santa Clara de Asís. San Cristóbal de La Laguna* (pp. 57-63). Gobierno de Canarias.

Amador Marrero, Pablo Francisco (2022). «Virgen del Socorro». En Hernández González, Manuel Jesús (coord.). *Adeje. Patrimonio artístico e historia religiosa* (pp. 357-359). Ayuntamiento de la Villa de Adeje.

Cabrera Benítez, Domingo José; Padrón Rodríguez, Adolfo R. y Rodríguez Bravo, Jesús (2024). «El retablo del Señor Preso de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava: Restauración y nuevo datos históricos». *Revista de Historia Canaria*, 206, pp. 37- 77.

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

Calero Ruiz, Clementina (1983). «Cuadro de Ánimas de José Tomás Pablo en la iglesia del antiguo convento de San Francisco. Puerto de la Cruz». *Revista de Historia*, 173, pp. 245-246.

Calero Ruiz, Clementina (1987). *Escultura Barroca en Canarias (1600- 1750)*. Cabildo de Tenerife.

Calero Ruiz, Clementina y Sola Antequera, Domingo (2020a). «Melancolía y tristeza. El doliente como motivo artístico a través de los tiempos. Del Cristo de la Humildad y Paciencia al Gran Poder de Dios». En AA VV. *XXIV coloquio de historia canario-americana* (pp. 1-21). Cabildo Insular de Gran Canaria

Calero Ruiz, Clementina y Sola Antequera, Domingo (2020a), pp.1-21 y (2020b), pp.874-897. «Iconografía cristiana: El Gran Poder de Dios y su desarrollo iconográfico en Canarias. Arte, Historia y Tradición». *Mirabilia*, 31.

Camacho y Pérez-Galdós, Guillermo (1983). *Iglesias de la Concepción y Santiago Apóstol*. Ayuntamiento de Los Realejos.

Estévez, Leandra (1999). *La estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de autores*. Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.

Fraga González, Carmen (1982a). «Aportaciones a la historia del arte en la comarca de Abona». En AA VV. *Cincuentenario del Instituto de Estudios Canarios* (t. II, pp. 139-166). Instituto de Estudios Canarios.

Fraga González, Carmen, (1982b). «La pintura en Santa Cruz de La Palma». En AA VV. *Homenaje a Alfonso Trujillo* (t. I. pp. 368-369). Cabildo de Tenerife.

Gaviño de Franchy, Carlos (2008). «El retrato y las artes gráficas en Canarias». En Hernández Socorro, María de los Reyes (coord.) *El despertar de la cultura en la época*

contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias (pp. 247-267). Gobierno de Canarias.

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

Hardison y Pizarroso, Emilio (1946). «Dos documentos sobre José Tomás Pablo». *La Tarde*, 19/9/1946.

Izquierdo Gutiérrez, Sonia María (2001). «San José con donantes». En Amador Marrero, Pablo F. (coord.). *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* (pp. 82-84) Ayuntamiento del Puerto de la Cruz y Cabildo de Tenerife.

Izquierdo Gutiérrez, Sonia María (2004). *La Victoria. Patrimonio religioso*. Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo.

López Plasencia, Cesáreo (2006). «La pintura como medio de difusión devocional. La imagen de El Gran Poder de Dios de Puerto de la Cruz (Tenerife) y sus veras efigies». *Museo Canario*, LXI, pp. 237-257.

López Plasencia, Cesáreo (2012). «El patrimonio de la antigua imagen de Jesús Nazareno, del convento de San Juan Bautista de Realejo Bajo, según un inventario del siglo XIX». *Tebeto. Anuario del Archivo histórico Insular de Fuerteventura*, 20, pp. 335-360.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2006). «San Sebastián». En Pérez Morera, Jesús (coord.) *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias* (pp. 106-107). Ayuntamiento de Garachico y Cabildo Insular de Tenerife.

Martínez de la Peña González, Domingo (1997). *El Convento del Espíritu Santo de Icod*. Ayuntamiento de Icod de los Vinos y Cabildo Insular de Tenerife.

Martínez de la Peña González, Domingo (2001). *La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y Vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, Cabildo Insular de Tenerife y CajaCanarias.

Martínez Sánchez, Juan J. (2002). «La Pintura». En González Suárez, Raúl y Martínez Sánchez, Juan J. (coord.). *Congreso de Historia Local. Villa de La Orotava, 2002* (pp. 54-84). Ayuntamiento de La Orotava.

Mesa Martín, José María (2018). «La verdadera historia de la Candelaria de Adeje». En Rodríguez Morales, Carlos (ed.). *Imagen y reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria* (pp. 105- 127). Ayuntamiento de La Laguna.

Oramas Luis, José Antonio (1999). *Cinco siglos de historia en San Juan de la Rambla*. Ayuntamiento de San Juan de la Rambla, Cabildo Insular de Tenerife y Caja-Canarias.

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

Pérez- Siverio González, David (2025). *La parroquia matriz de Realejo Bajo. Memoria y patrimonio devocional*. Ayuntamiento de Los Realejos y Gobierno de Canarias

Rodríguez Bravo, Jesús (2017). «Pintura». En Padrón Rodríguez, Adolfo R. (dir.). *El Tesoro: catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava* (pp. 59- 60). Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción.

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco (2003). «Ángeles de la Pasión». En Fuentes Pérez, Gerardo (coord.). *Semana Santa. Los Realejos* (pp. 118-122). Ayuntamiento de Los Realejos.

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco (2014). «Agustín Espinosa García y Los Realejos: Una realidad demasiado tiempo olvidada». En Rodríguez Cabrera, Carlos (coord.). *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado* (pp. 595-618). Instituto de Estudios Canarios.

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco (2019): «El maestro Guillermo Beraud (Villa de Raffard, c. 1700-Realejo Bajo, 1752) nuevas aportaciones sobre su vida y obra» en *Revista de Historia Canaria*, nº 201, p 421-458

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco (2020). «De las casas que habitó el escritor Agustín Espinosa. Nuevos datos y aportaciones». *Catharum. Revista de Ciencias y Humanidades*, 18, pp. 63-78.

Rodríguez Cabrera, Germán Francisco (2023). «De los hermanos Dávila Quintero y su legado artístico en el Templo de la Asunción de San Sebastián de La Gomera. Nuevos datos y propuestas de catalogación». En Armas

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

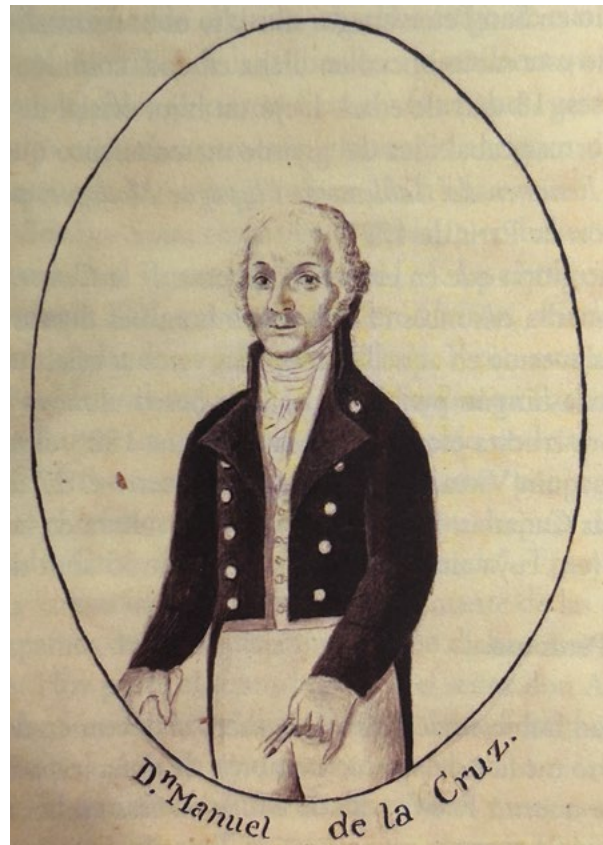


Fig. 1. José Agustín Álvarez Rixo: *Manuel Antonio de la Cruz*. Biblioteca Universitaria de La Laguna (Fondo Álvarez Rizo). Foto: BULL.

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.

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.

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 Cólogan 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.

13 AHPT: AZC. Correspondencia, cajas sin clasificar [al tiempo de su consulta en 2011].

14 Partida contenida en AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de matrimonios, f. 143v, que transcribe Calero Ruiz (1982), p. 62.

15 AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de bautismos, f. 136v.

16 AHDLL: FPNSPF. Libro 5 de matrimonios, ff. 111r-111v. Al margen de la citada Juana Josefa, bautizaron a dos hijos más en el Puerto de la Cruz: Miguel en mayo de 1751 y José Francisco en noviembre de 1758 (AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de bautismos, f. 112r y libro 8 de bautismos, f. 11r). El segundo falleció un año después, en noviembre de 1759 (AHDLL: FPNSPF. Libro 6 de entierros, f. 55r).

17 AHDLL: FPNSPF. Libro 8 de bautismos, f. 192v y libro 9 de bautismos, ff. 28v, 68v.

18 No parece casual que John o Juan Wagh fuera padrino de Gregoria Juana en 1778 y Luisa Estévez y Wagh de Juana Evangelista tres años después.

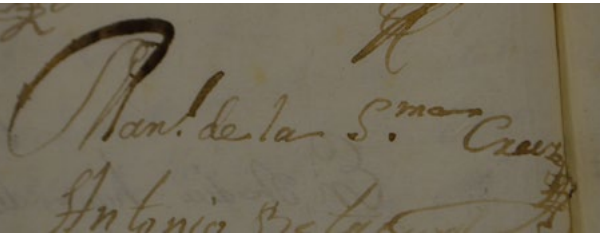
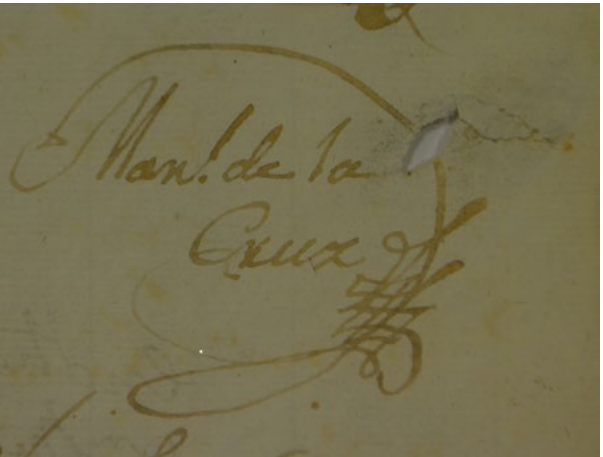


Fig. 2. Firmas de Manuel Antonio de la Cruz. Archivo Municipal de Puerto de la Cruz. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

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.

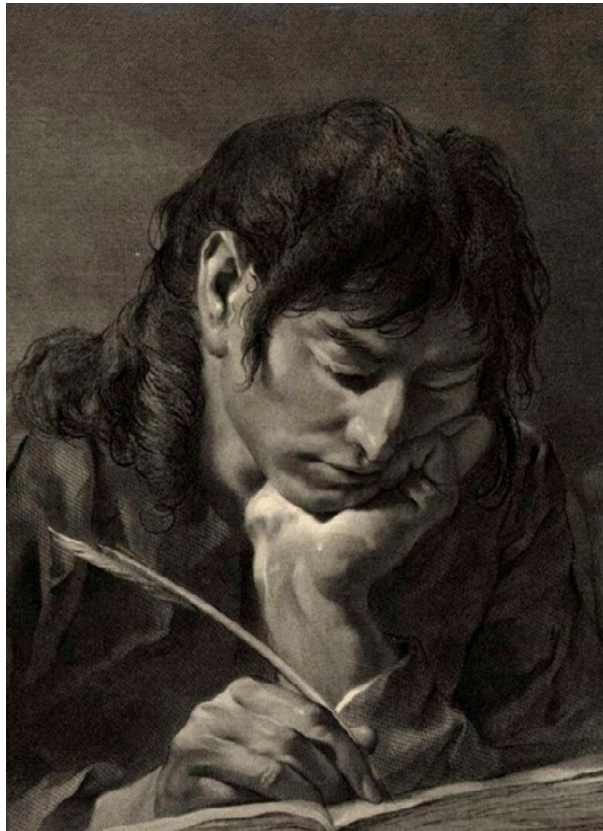


Fig. 4. Giovanni Battista Piazzetta / Marco Pitteri: *San Juan Evangelista*. Manuel Antonio de la Cruz: *San Juan Evangelista*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Foto: Juan Alejandro Lorenzo

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

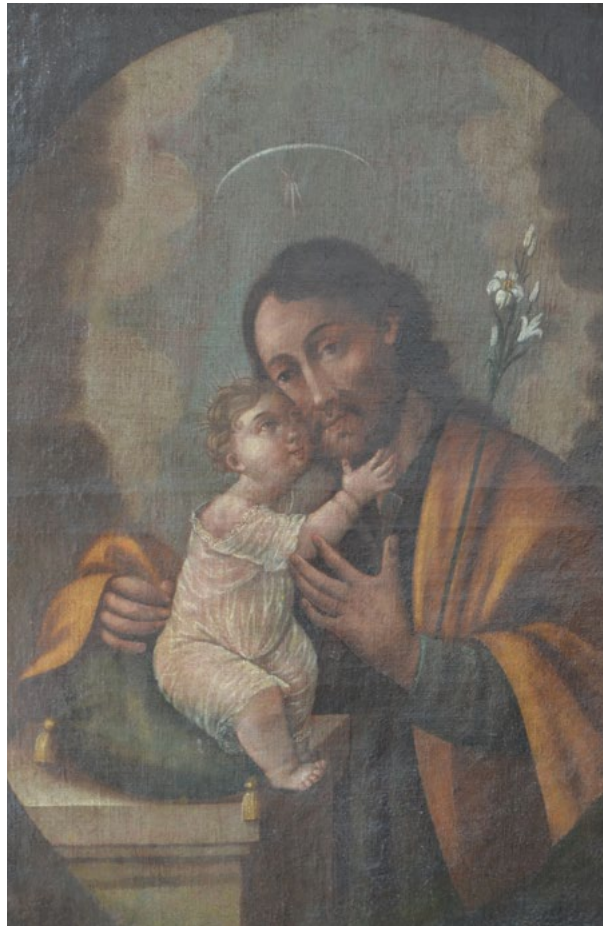


Fig. 7. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *San José con el Niño*. Colección particular, Los Realejos. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

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.



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

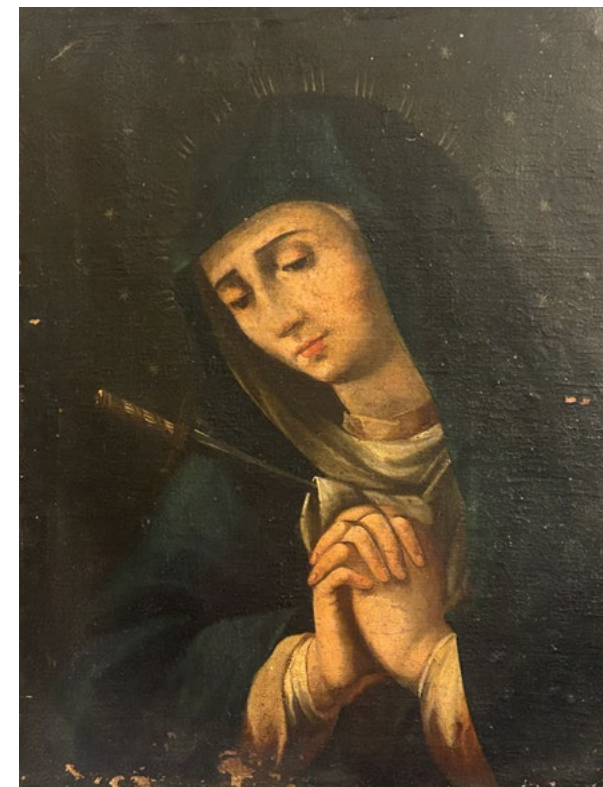


Fig. 9. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *San José con el Niño*. Colección Damián Báez Delgado, San Cristóbal de La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

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.

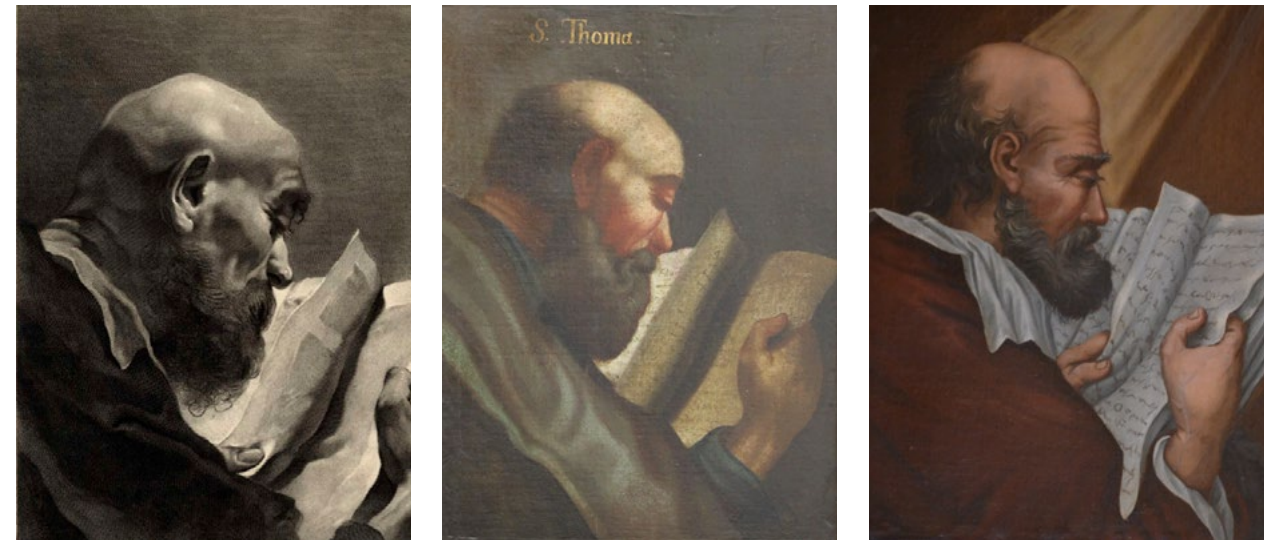


Fig. 12. Giovanni Battista Piazzetta / Marco Pitteri: *San Mateo*. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Santo Tomás*. Parroquia de Santa María de Guía, Santa María de Guía. Manuel Antonio de la Cruz: *San Mateo*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Foto: Juan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

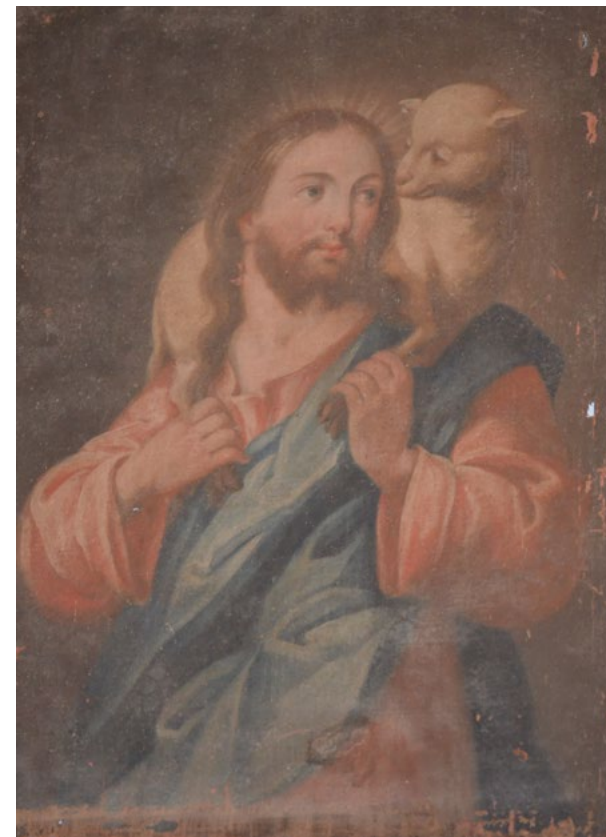


Fig. 15. Aquí atribuido a Manuel Antonio de la Cruz: *Buen Pastor*. Ermita de la Trinidad, San Cristóbal de La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

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 Teguiuse». 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», *Gárgoris. 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.

Introducción

La llegada de Mariano Estanga y Arias-Girón a Tenerife en 1902 trajo consigo un cambio considerable para el lenguaje arquitectónico de la isla, debido a lo novedoso de sus propuestas y por las soluciones desconocidas de sus edificios para el contexto local. Un trabajo reciente ha permitido puntualizar los detalles de su venida, hasta ahora entendida como una visita familiar debida al destino profesional de un hermano suyo. Sin embargo, no queda duda de que su instalación se debió a motivos puramente profesionales, ya que, desde la finalización de los estudios preceptivos y la obtención del título, Estanga debía anhelar comenzar el ejercicio, fuera cual fuera el lugar de destino, como así ocurrió con otros compañeros de promoción, repartidos por todo el territorio nacional (Zalba González, 2024). El fallecimiento del maestro de obras Federico Solé y Escabia (1845-1902) dejó vacante el cargo de director facultativo de la Sociedad de Edificaciones y Reformas Urbanas (SERU), sucediéndolo Mariano Estanga, que obtuvo, con rapidez, el reconocimiento de la sociedad del momento. A pesar de que sus primeros trabajos se desarrollan en la zona metropolitana, nuestro personaje se vinculó al Valle de La Orotava debido a su relación sentimental con Ángela Cólogan Ponte, hija del IX Marqués del Sauzal. Se cree que el encargo de Bernardo Cólogan Ponte para reconstruir su mansión, incendiada en 1905 (Luque Hernández, 1998, p. 440), motivó el vínculo del arquitecto con la joven dama aristócrata. Creemos oportuno situar en esa fecha la primera intervención de Estanga en el norte de la isla, a la que siguió el encargo que nos ocupa.

Reformas en el Jardín de Aclimatación de La Orotava

Las gestiones llevadas a cabo por Alonso de Nava y Grímón (1759-1832), a raíz de una Real Orden dictada por Carlos III el 17 de agosto de 1788, dieron como resultado la creación de un espacio para cultivar especies tropicales y analizar su aclimatación a los condicionantes que ofrecían otras coordenadas geográficas. Se trataba de un espacio sin precedentes en el Archipiélago, pero una iniciativa de tal envergadura generó etapas de incertidumbre para su materialización según la idea prevista (Santos Guerra, 2005, p. 200). Como es evidente, los estudios existentes se han centrado en su riqueza botánica, de ahí que hayan pasado inadvertidos los datos relativos a los pocos elementos constructivos que posee. El documento gráfico más antiguo de cuantos se conocen hasta ahora es

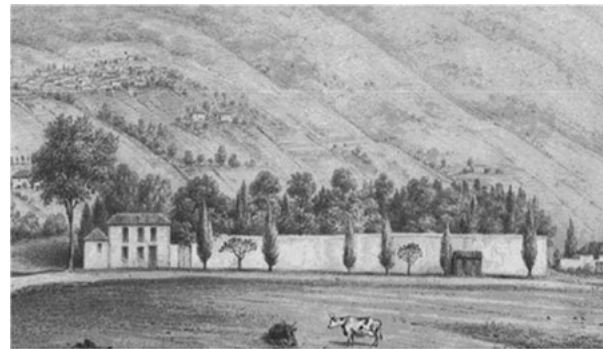


Fig. 1. J. J. Williams: *Jardín de Aclimatación de La Orotava*. En *Histoire Naturelle des Iles Canaries* de Philip Barker Webb y Sabin Berthelot. 1835..



Fig. 2. Anónimo: Gangocheras caminando por el exterior del Jardín de Aclimatación de La Orotava. c. 1900. Colección Manuel Jesús Martínez Ball.

el dibujo que J. J. Williams realizó tras su visita a la isla en el siglo XIX para ilustrar la *Histoire Naturelle des Iles Canaries* de Philip Barker Webb y Sabin Berthelot (1835) [Fig. 1]. La imagen evidencia una tapia en su fachada norte, junto a otras edificaciones y una sencilla puerta de acceso. Aunque no se aprecia el costado oeste, es posible que su perímetro se hubiera compuesto originalmente por el mismo sistema constructivo, aunque, tras el paso del tiempo, pudo modificarse por el conocido gracias a una fotografía de finales del siglo XIX o principios del XX [Fig. 2]. Se trata de una imagen elocuente que centra su atención en las gangocheras que se trasladan hacia la Villa de La Orotava. Sin embargo, el interés de la instantánea radica ahora en la configuración del cerramiento del jardín en ese momento, materializado por medio de tramos de empalizada que conformaban una combinación efectiva de pilastras de fábrica con estacas de madera, rematadas en punta de lanza. Los desperfectos del enfoscado permiten advertir la conformación del muro, ejemplificado por medio de sillares regulares de cantería y mampostería, mientras que las zonas mejor conservadas evidencian un trabajo sobre el revoco fresco imitando la junta de los sillares, una solución muy recurrida en el momento.

El 1 de enero de 1906 comenzó una nueva etapa para la administración del jardín, una vez se hizo cargo la Cámara Agrícola de La Orotava, como así se estipuló por Real Orden de 9 de noviembre de 1905². Los primeros intentos se centraron en el arreglo de los paseos y la incorporación de abonos, ya que entonces no se había recibido aún la subvención que el Ministerio de Fomento otorgaría con esos propósitos. El revulsivo para la reforma del jardín debe localizarse en la visita del rey Alfonso XIII, que tuvo lugar el 28 de marzo de 1906. Gracias a ella, el monarca apreciaría «el estado calamitoso en que se encuentran los edificios y obras de fábrica allí existentes», según testimonio del cronista o redactor del *Boletín Agrícola*³. El anhelo de los responsables era que se pudiera materializar su reforma, una ampliación anhelada desde el siglo anterior, y el término de la carretera que linda con la fachada oeste, gracias al manifiesto interés que durante su reinado mostró por los temas agrícolas. El fallecimiento de Germán Wildpret en 1908 ayudó a destacar en la prensa periódica el abandono gubernamental pese a los esfuerzos del difunto, quien fue durante tres décadas uno de sus principales valedores⁴. Es posible que el cambio de dependencia al Ministerio de Instrucción Pública generara la tan ansiada reforma⁵, de modo que en 1909 Bernardo Cólogan pudo encargar a Mariano Estanga un proyecto de remodelación de su fachada principal [Fig. 3]. La única noticia al respecto que prueba tal circunstancia es una crónica de 1936, al tiempo de su fallecimiento, donde se glosaron algunos de sus logros, entre ellos el que gestionó como presiden-

te de la Cámara Agrícola en relación con «la monumental verja del Jardín Botánico, según proyecto realizado por el arquitecto don Mariano Estanga»⁶. Llama la atención que hasta el momento la cita haya pasado inadvertida, como también sorprende el no haberse localizado ninguna referencia documental de 1909 que pueda corroborarlo. El único indicio que confirma tal circunstancia es una pista o acontecimiento indirecto, ya que en 1909, quizá al tiempo que nuestro arquitecto daba forma al proyecto, una crónica de prensa alude a él en relación con un té que el alcalde Melchor Luz y Lima ofreció en el mismo jardín a una comisión científica cuyos miembros estaban realizando en esas fechas estudios en el Teide⁷. El corresponsal manifestó en aquel momento que «muy pronto comenzarán a ser explanados varios importantes proyectos que redundarán en beneficio de toda la isla». La cita resulta de gran interés ahora, pues complementa todas las iniciativas demandadas desde que en 1906 la Cámara Agrícola asumió la administración del jardín y precisa que el proyecto que nos ocupa pudo redactarse en 1909.

Aunque no han llegado hasta nuestros días las planimetrías originales, las fotografías que fueron tomadas a lo largo de todo el siglo XX demuestran que el cerramiento no ha sufrido modificación desde su materialización [Fig. 4]. Se trata de una tapia monumental conformada por dos partes diferenciadas. Por un lado, la portada de acceso, generada a través del espacio resultante entre dos grandes pilares con decoración de pilastras adosa-



Fig. 3. La portada en la actualidad. Foto: E. Zalba.



Fig. 4. Joaquín González Espinosa: Vista general. s/f. Colección Rafael Llanos.

² *Boletín Agrícola de la Región Agronómica de Canarias*, 31/1/1906, p. 4.

³ *Boletín Agrícola de la Región Agronómica de Canarias*, 31/3/1906, p. 2.

⁴ *Diario de Tenerife*, 21/12/1908, p. 2.

⁵ *El Progreso*, 22/12/1908, p. 2.

⁶ *La Prensa*, 8/11/1936, p. 3.

⁷ *La Opinión*, 24/3/1909, p. 1.

das que sostienen un entablamento de motivos decorativos vegetales, donde se coloca el cerramiento, mediante guirnaldas, roleos, volutas, ménsulas, acróteras y demás elementos ornamentales. El espacio se cierra por medio de una puerta enrejada de dos hojas abatibles hacia el interior, en cuyo remate puede leerse el epígrafe que identifica al lugar. El resto de la tapia se conforma por tramos idénticos de pilastras rematadas por jarrones, que jalonan la rejería que comunica al recinto desde el exterior, y una base de mampostería irregular, muy probablemente como material reutilizado de la tapia anterior.

A pesar de no conocerse ningún material que permita identificar a Estanga como autor de la obra, más allá de la cita de periódico aludido, no cabe duda de que la solución se asemeja mucho a su obra catalogada y construida. En ese sentido, cabe advertir la similitud de la decoración de motivos geométricos de los dos pilares principales, repetidos unos años después en el diseño de fachada para el Colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas de La Orotava (1914), que aún se conservan. Igualmente, la solución dada al resto del cerramiento repite un esquema muy próximo al de la verja de una propiedad particular en Santa Cruz de Tenerife (Zalba González 2025, pp. 301-303). Se trata de un proyecto que Estanga firmó en 1906 para Sixto Lecuona Hardisson, miembro de la junta directiva del Club Tinerfeño, donde debieron conocerse a raíz del proyecto del edificio sede que el arquitecto hizo en 1904 por encargo de esta sociedad. Aunque la tapia de la familia Lecuona no subsiste, los alzados identifican una disposición de soportales equidistantes con jarrones en su parte superior y una rejería de diseño semejante, casi idéntico, a la trazada para el Jardín de Aclimatación [Fig. 5].

Un capítulo poco estudiado por la historiografía de la arquitectura de este tiempo es el relativo a su materialización, ya que a veces los estudios se centran solo en el análisis descriptivo, dejando a un lado el proceso de construcción. La falta de documentación de este proyecto impide precisar algo más al respecto, aunque es probable que el autor material haya sido Francisco Granados Calderón o Adán Bello Ayala. Se trata de artistas instalados en Santa Cruz de Tenerife que trabajaron para Estanga en dos proyectos muy cercanos en fechas. Granados Calderón se encargó de la dotación de todo lo necesario en la obra de la Plaza Alfonso XIII (1911) y Bello Ayala fue el autor de la decoración de la fachada del Colegio para los Hermanos de las Escuelas Cristianas (1914), ambas en La Orotava. Es precisamente en la correspondencia conservada de este segundo proyecto

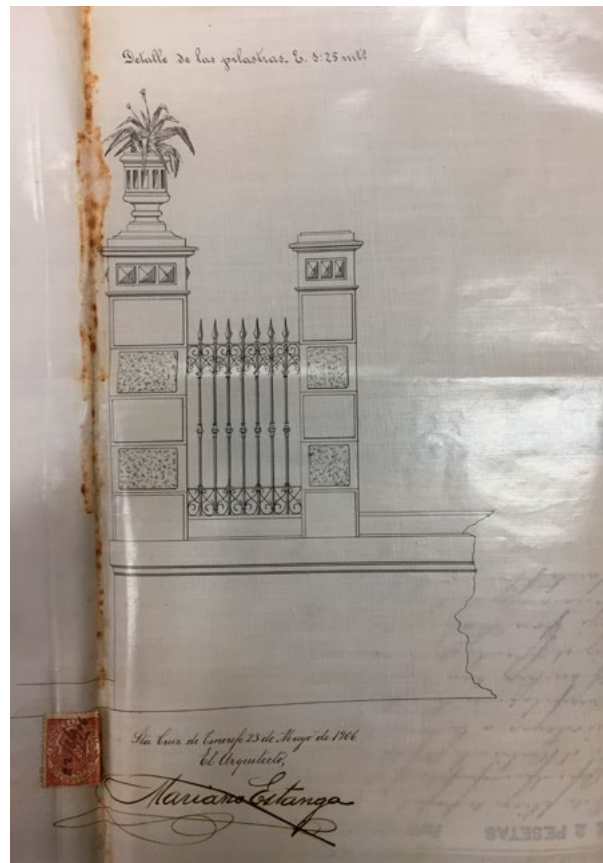


Fig. 5. Mariano Estanga: Proyecto de verja para cerrar el jardín propiedad de D. Sixto Lecuona en la calle de Méndez Núñez. Detalle de las pilastras. 1906.

donde puede entenderse mejor la importancia del trabajo que realizaba el escultor en este tipo de propuestas. Interesa al respecto una carta fechada en 1915 en la que Adán Bello remitía unas muestras para que Mariano Estanga «vea si he tenido la suerte de interpretar su dibujo como ha sido mi deseo» (Zalba González 2025, p. 456). La cita es atractiva, ya que documenta la participación del escultor en la ejecución de la fachada. El procedimiento consistía en la creación de un diseño por parte del arquitecto, que luego debía ser materializado por los artistas plásticos. Por lo general, se solía hacer lo más fiel a lo propuesto, aunque no siempre podía conseguirse ese resultado.

El Thermal Palace

A pesar de su cercanía respecto a La Orotava, Mariano Estanga obtuvo pocos encargos para el Puerto de la Cruz. Uno de los motivos que pudieron influir en ello es la labor que ejerció el sobrestante de obras públicas Antonio Martín Núñez (1849-1931), quien suplió la labor de los arquitectos titulados en cuanto a la materialización de

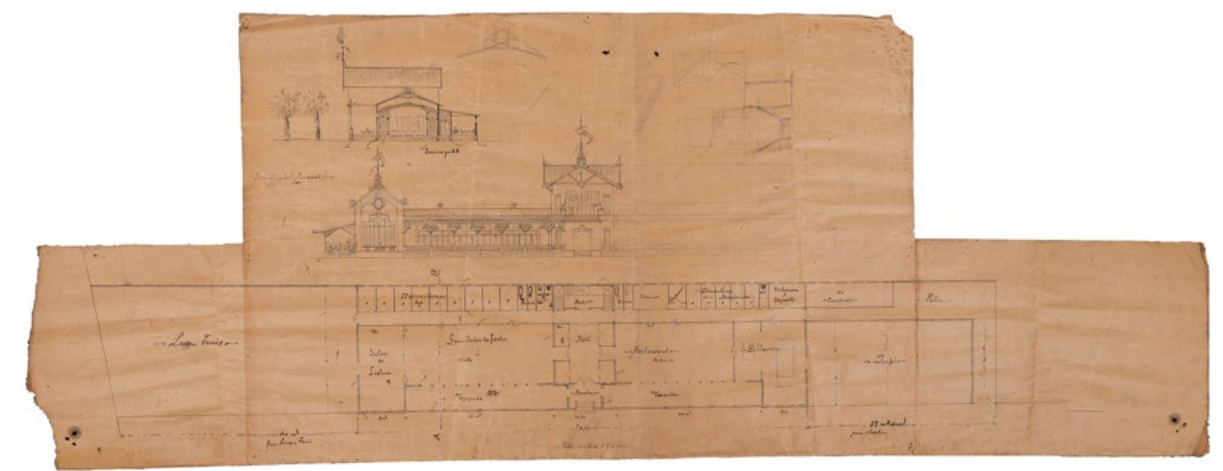


Fig. 6. Mariano Estanga: Proyecto de establecimiento de Recreo en playa Martiánez (Puerto de la Cruz). Estudio previo. s/f. Archivo personal Mariano Estanga. Planos de obras. Reproducción Guillermo Pozuelo Gil.

proyectos de viviendas particulares, al tener despacho abierto en la localidad. No obstante, a pesar de la escasez de encargos, Estanga realizó una de las obras más grandes desde el punto de vista de la escala, lenguaje y complejidad técnica. Se trata de un establecimiento de recreo para la playa de Martiánez, sin precedentes en el Archipiélago⁸. El archivo municipal del Puerto de la Cruz conserva la copia en ferropusiató del alzado y la planta presentada por su promotor, Gustavo Wildpret⁹, y en su archivo personal se ha localizado un estudio previo consistente en alzado, secciones y la planta (Zalba González 2022, p. 92) [Fig. 6].

El edificio se inscribe en un solar de 150 metros de ancho, de los cuales 76 corresponden a la longitud de la parte edificada. Se estructura por medio de una crujía porticada, de la que sobresalen tres pabellones. El central divide en dos el espacio: uno destinado a gran salón de baile y el otro a restaurante. Los pabellones laterales preveían los usos de sala de lectura y de billares, y el central, de mayor altura, serviría como vestíbulo de acceso a todas las áreas. La parte trasera contaba con nueve dormitorios, aseos, bazar, cocina, dormitorios de servicio y la carbonera y depósitos. Fuera de la parte construida había una zona destinada a carruajes y cuadras, jardín y cancha de tenis.

El edificio debería construirse completamente en madera, un material que generaba rapidez en el proceso constructivo y un abaratamiento de los costes, como así ocurrió con el Club Tinerfeño de Santa Cruz de Tenerife,

proyectado en 1904 (Zalba González 2025, p. 232). El lenguaje resultante y los acabados de las estructuras ligeras [Fig. 7] denotan la experiencia previa que en este tipo de propuestas había tenido ya Estanga, no solo en el club náutico citado, sino también en el Hotel Quisisana, donde tuvo que desarrollar un entramado en madera de cierta complejidad. En cuanto a los referentes formales, ajenos al contexto regional y nacional, advertimos la similitud de este edificio, de su propia vivienda en Los Silos y de un chalet proyectado en Tacoronte en 1925 con un modelo localizado en su biblioteca personal: el *Schiessstätte* diseñado por J. Pucher para Budapest (Zalba González 2022, pp. 92-94).

La prensa del momento informaba de la finalización de los trabajos preliminares de explanación y cimientos en octubre de 1911, al tiempo que advertía que el material de «hierro y madera encargado en Alemania llegará directamente a este Puerto a mitad del próximo mes de no-



Fig. 7. Fernando Baena: Vista desde la esquina este. s/f.

⁸ Véase anexo, documento núm. 1.

⁹ Archivo Municipal del Puerto de la Cruz: Legajo 127, expediente 2.

viembre»¹⁰. A pesar de que la crónica estimaba su finalización en marzo de 1912, un complejo de esta magnitud necesitó de un tiempo mayor para su finalización. Así, en junio del mismo año se anunciaba la terminación de la estructura principal y su inauguración para el 24 de junio con motivo de las fiestas de San Juan, restando tan solo los detalles de decorado y ornamentación que «se terminarán en el verano para que en la temporada de invierno, época en la que nos visita la colonia extranjera, preste al turista toda la comodidad y confort imaginables»¹¹.

A pesar de lo expuesto en cuanto a la participación de Estanga en el diseño del edificio y la referencia del encargo del maderamen a Alemania, Galindo Brito publicó una teoría que otorga un origen totalmente diferente para el Thermal Palace¹². Sin citar referencia documental alguna, se refirió a «unos datos que he hallado» e invalidan la autoría de Estanga, argumentando que el promotor lo adquirió en la Exposición Universal de Bruselas en 1910. De acuerdo a tal deducción, Gustavo Wildpret «se quedó prendado de uno de los pabellones, construido totalmente de madera», hasta el punto de apalabrar su compra. Supuestamente, a la clausura de aquella muestra el edificio fue desmontado y exportado al muelle de Santa Cruz de Tenerife. Tras llegar a la isla, se montó pieza a pieza del mismo modo que lo habían numerado en origen. Además de esa teoría, que no puede contrastarse documentalmente, un artículo de 1984 publicado en la revista municipal de la localidad recogió el testimonio oral de uno de los trabajadores del montaje. Un tal Miguel López, maestro carpintero, aseguraba que había visto «los grandes cajones importados del extranjero conteniendo los herrajes y el maderamen con todas las piezas numeradas». Dicha afirmación no prueba la teoría de la exportación desde Bruselas, aunque, por el contrario, podría testimoniar el arribo y la instalación de la estructura procedente de Alemania, antes aludida.

También resulta significativa y paradójica una noticia de prensa coetánea aportada, que vincula a una persona de origen alemán en calidad de maestro director. Se afirmaba en ella que las obras de construcción «adelantan extraordinariamente, están casi terminados el pabellón central y el de la izquierda; el de la derecha que fue el que destruyó el pasado huracán, se propone

levantarlo en 14 días el inteligente carpintero alemán que lo dirige»¹³. La nacionalidad del maestro coincide con el lugar de fabricación del edificio, atendiendo a la información que proporciona la prensa periódica. Todo ello hace poco creíble la teoría de que el edificio estaba construido desde abril de 1910, cuando se inauguró la exposición universal.

Al margen de unos argumentos tan contradictorios, se ha revisado toda la bibliografía que generó la exposición y no aporta ningún testimonio que permita vincular el edificio de Martíáñez a toda la arquitectura efímera construida allí. Ni en el plano general [Fig. 8] ni en las numerosas fotografías se aprecia un edificio similar al Thermal Palace, por lo que dicho argumento no encuentra puntos de conexión con el que creemos que es su verdadero origen. No obstante, en caso de localizarse en un futuro, la fuente documental advertida por Galindo podría precisar de nuevo los condicionantes vinculados a sus orígenes.

La vida del Thermal Palace fue relativamente breve pero intensa, contando con altibajos en su oferta de ocio debido a la crisis provocada por la Segunda Guerra Mundial. No obstante, durante la década de 1920 mantuvo una oferta de ocio considerable, momento que coincidió con un cambio en la propiedad. Fue en 1928 cuando Cristian Trenkel lo adquiere, aunque esta última etapa apenas va a durar dos años¹⁴. En mayo de 1930 Fyffes Limited Company solicitó al Ayuntamiento la baja de la luz eléctrica «por haberse dado comienzo a los trabajos del desarme» (Zalba González 2010, pp. 564). No conocemos más noticias acerca de su desmonte, tan solo una oferta en la prensa en septiembre de ese mismo año donde se ofrecía a modo de *ganga* la madera del edificio, destinada para construcciones de nuevo uso y para «empalizadas de plataneras y travesaños»¹⁵. Es así que durante algunas semanas se publicó un anuncio de venta de vigas de pino, vigas de riga, machihembrado y palos cortados.

No es de extrañar que la desaparición del Thermal Palace haya sido motivo de reaprovechamiento de su materia constructiva. Y, aunque con una existencia efímera, se trató de un edificio sin precedentes para el ocio del Archipiélago [Fig. 9], al tiempo que inició una oferta en

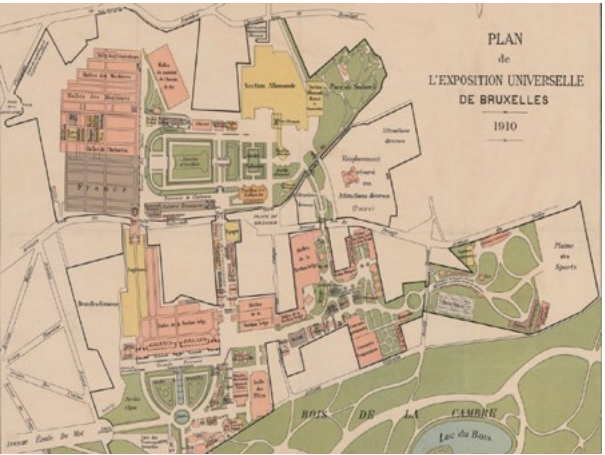


Fig. 8. Plano de la Exposición Universal de Bruselas. 1910

Martíáñez de lo que fue sucesora la piscina construida por el Mando Económico, el Lido de San Telmo, el Lago Martíáñez y el Pavillon.

Anexo documental, texto número 1

Diario de Tenerife, 14/10/1911, p. 2.

La parte baja del edificio constará de los siguientes departamentos: dos galerías a la derecha o izquierda de la elegante puerta principal, midiendo cada una 25x4 metros; vestíbulo, comedor; billares uno francés y otro inglés en un salón de 120 metros cuadrados; salón de conciertos, escenario y dos sótanos para el servicio de la escena de iguales dimensiones; dos terrazas a derecha o izquierda del edificio, juego de Lawn-Tenis y pista de patinadores; juego de bolos y jardín con aparatos de gimnasia. A la derecha una galería, con baños calientes para señoras, retretes y dependencias para restaurant con 198 metros cuadrados y a la izquierda igual galería de baños calientes para caballeros con letrinas y departamentos para empleados en una superficie de las mismas dimensiones que la anterior.

Bibliografía

Luque Hernández, Antonio (1998). *La Orotava, corazón de Tenerife*. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.

Santos Guerra, Arnoldo (2005). «Jardín de aclimatación de La Orotava: un paseo por su historia». *Rincones del Atlántico*, 2, p. 198-207.

Zalba González, Eduardo (2010). «Elementos navales en arquitectura. La tipología casa-barco en la isla de Tenerife». *Anuário del Centro de Estudos de História do Atlântico*, pp. 549-568.



Fig. 9. Anónimo: Postal coloreada del Thermal Palace. s/f.

En los solanos de las galerías del frontis se instalarán 30 celdas para uso de los bañistas en la playa provistas de ropa y agua dulce, distando del mar aproximadamente 50 metros.

Por último, en esta misma parte baja se instalarán máquinas para el alumbrado eléctrico, para fabricación de hielo y bomba para elevar agua salada a los departamentos de baños calientes; se establecerán cuadras y garages, carboneras y depósitos de víveres. El salón de conciertos tiene cabida para 400 espectadores y en el comedor podrán servirse cómodamente 250 cubiertos. En el fondo del vestíbulo habrá un Bazar donde se expendrán fotografías, postales, tabacos, calados del país, etc., y de sus lados arrancan dos elegantes escaleras que dan acceso a la parte superior del edificio en la que se encontrará el suntuoso salón de descanso y tertulia con pasillos a la galería alta. Habrá pista para carrera de sortija y Cinematógrafo.

Zalba González, Eduardo (2022). «El tiempo detenido. La colección bibliográfica y documental del arquitecto Mariano Estanga y Arias-Girón en su etapa de estudiante en la Escuela de Madrid». *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 20, pp. 81-98.

Zalba González, Eduardo (2024). «El arquitecto Mariano Estanga y Arias-Girón (1867-1937). Itinerario vital y profesional». En prensa.

Zalba González, Eduardo (2025). «El arquitecto Mariano Estanga y Arias-Girón (1867-1937). Arquitecturas para un nuevo tiempo». Tesis doctoral inédita.

10 *Diario de Tenerife*, 14/10/1911, p. 2.

11 *La Región*, 20/6/1912, p. 1.

12 <https://cronicasportuenses.blogspot.com/2016/07/los-hermanos-wildpret-y-el-thermal.html>

13 *El Teide*, 5/6/1911, p. 387

14 *La Prensa*, 21/6/1928, p. 1

15 *La Prensa*, 4/9/1930, p. 5.

MONOGRÁFICA

Familias alemanas en el acontecer del Puerto de la Cruz. Proyección artística¹

German families in the history of Puerto de la Cruz. Artistic projection¹

Carmen Fraga González²

Entregada: 12 de diciembre de 2024

Aceptada: 20 de mayo de 2025

Resumen: Este artículo analiza el influjo, la actividad creativa y el sentido empresarial de la población alemana residente en el Puerto de la Cruz durante el siglo xx, destacando el protagonismo de dicha localidad como núcleo turístico y corporativo en la isla de Tenerife. Pone de relieve la importancia de algunas familias en ese sentido (Wildpret, Reimers, Ahlers, Müller o Münzenmaier, entre otras) y la labor creativa de ciertos artistas que recalaron en la localidad antes de la Segunda Guerra Mundial (especialmente del pintor Gustav Gulde). Se aporta también un estudio de la trayectoria y algunas obras del acuarelista Vicente Müller, heredero de un bagaje notable que le proporcionaba su raigambre hispano-germana.

Palabras clave: arte, comercio, Alemania, Tenerife, acuarela, turismo, siglo xx.

Abstract: This article analyzes the influence, creative activity, and business spirit of the German population residing in Puerto de la Cruz during the 20th century, highlighting the importance of the city as a tourist and commercial center on the island of Tenerife. It also highlights the importance of certain families in this regard (Wildprett, Reimers, Ahlers, Müller, and Münzenmaier, among others), as well as the creative work of some artists who settled in the town before World War II (in particular, the painter Gustav Guld). Furthermore, it offers a study of the career and some of the works of the watercolorist Vicente Müller, heir to the remarkable heritage provided by his Spanish-German roots.

Keywords: art, commerce, Germany, Tenerife, watercolor, tourism, 20th century.

1 Este artículo coincide con el contenido la conferencia de igual título que la autora impartió el 11 de octubre de 2024 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, con motivo del acto de apertura del curso 2024-2025 que organizó el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Ha sido anotado y revisado para esta publicación con posterioridad.

2 Catedrática de Historia del Arte. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Correo electrónico: mcfraga@telefonica.net

El Puerto de la Cruz y la presencia germana. Hostelería

En los últimos tiempos con la afluencia del turismo el habitante de las Islas Canarias se ha acostumbrado a tratar con extranjeros de uno u otro lugar sin darle mayor importancia, cual ha acontecido en el Puerto de la Cruz, donde hay dos calles que recuerdan especialmente tal hecho: una denominada Alemania y la otra Suiza, no debiéndose olvidar en el caso de esta última la impronta germana en una parte de la Confederación Helvética. Para alojar a esos visitantes había que preparar recintos dignos, de modo que el 22 de diciembre de 1890 se inauguró el *Gran Hotel Taoro*, conocido también como *The English Gran Hotel* por la influencia británica en su gestión.

No obstante, hemos de señalar que ese nombre se cambió por el de *Humboldt Kurhaus* entre 1905 y 1911, cuando fue arrendado a la compañía alemana Kurhaus Betriebs Gesellschaft (Empresa Operadora de Kurhaus). Su gestión quedó en manos de Christian Heinrich Trenkel, cuya impronta a finales de 1904 sellaba el Hotel Quisisana en Santa Cruz de Tenerife, el Hotel Agüere en La Laguna y el Hotel Martiánez en el Puerto de la Cruz; es decir, era un empresario avezado en hostelería.

A mediados de marzo de 1909 se recibió aquí una amplia comisión científica alemana, integrada por una treintena de profesores, algunos acompañados por sus consortes, bajo la dirección del primer ayudante del afamado Ferdinand von Zeppelin, experto en navegación aérea. Su objetivo era instalar una caseta de observación en las Cañadas del Teide, descrita por el *Diario de Tenerife* como «un soberbio edificio, donado por el emperador Guillermo II, como puede verse en el plano detallado que han expuesto en el vestíbulo del hotel. Es de hierro y se instalará sobre una colosal base de mampostería». Dicho periódico precisaba que «los expedicionarios están encantados de la grandiosidad del paisaje del Valle, de su sin igual temperatura, de la suntuosidad del Hotel Humboldt, de su esmerado servicio y de la exquisita mesa de que allí dispone el huésped»³.

Incluso, cuando la entidad arrendadora fue desalojada del establecimiento, tras algo más de un lustro, este quedó bajo la dirección de Christian Trenkel,



Fig. 1. Anuncio en el *Diario de Tenerife*, 22 noviembre 1912.

como prueba el anuncio periodístico del *Diario de Tenerife* en el otoño de 1912⁴ [fig. 1]. Los connacionales recabaron de Christian Trenkel su parecer acerca de la ubicación del primer centro primatológico del mundo patrocinado por la berlinesa Academia Prusiana de Ciencias. Regentó asimismo el Hotel Martiánez, donde se alojaría en 1922 el acuarelista Max Rappaport (Viena, 1884-Berlín, 1924)⁵, muerto dos años después.

Hemos de subrayar que durante varios años, tras la rehabilitación del Hotel Taoro por el incendio de 9 de mayo de 1929, y a partir de 1932 con contrato de prórroga en 1945, se hizo cargo de su administración Enrique Talg Schulz, nacido en 1894 cerca de Hamburgo, el cual, después de ocupaciones laborales en distintos países europeos, se estableció con su esposa Ida Wyss, de origen suizo, en el Puerto de la Cruz, y aquí transcurrió su vida hasta que le sobrevino la muerte en 1962. Al cesar su trabajo en el Taoro y en el Martiánez, las buenas relaciones económicas con su entorno le habían permitido en 1959 inaugurar su propio hotel, el *Tigaiga*, que impulsó con su hijo Enrique Talg Wyss (Vigo, 1924-Puerto de la Cruz, 2006).

Dicho empresario adscribió su devenir al municipio donde fue concejal de su ayuntamiento, miembro del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, etcétera; en síntesis, una calle portuense lleva su nombre. Además, una vez fallecido, en el año 2006, el Cabil-

4 «Crónica», *Diario de Tenerife*, 22/11/1912, p. 1.

5 «Un artista alemán en Tenerife», *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 22/12/1922, p. 1.

3 «Del Puerto de la Cruz», *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 17/3/1909, p. 2.

do de Tenerife se prestó a perpetuar su memoria con un busto en bronce, realizado por Felipe Hodgson Ravina y alzado sobre un pedestal en el Camino de la Sortija, dentro del Parque Taoro [fig. 2]. Esta familia no fue la única en dirigir sus miras hacia la pujante industria turística. El Hotel Monopol en 1905 era propiedad del alemán J. M. Knörnschild y su consorte británica (González Rodríguez, 2012, p. 22); a partir de 1928 son Andrés Gleixner-Schier y su esposa Erna quienes vinculan su devenir con dicho establecimiento (García Cabrera, 2022, p. 8).

Un óleo (72 x 59 cm) de Gustave Gulde (Ludwigshafen, 1906-Bebra, 1953) con una perspectiva urbana del *Puerto de la Cruz*, desde lo alto hacia el mar surcado por barcos [fig. 3], forma parte del considerable patrimonio artístico que exhibe el Hotel Botánico (Pinto, 2010, pp. 66-67), vinculado al empresario germano Wolfgang Kiessling (Gera, 1937). Su catálogo incluye cuadros de José Aguiar, Francisco Bonnín, Francisco Borges Salas, Pepe Dámaso, Óscar Domínguez, Pedro González, Manuel González Méndez, Manuel López Ruiz, César Manrique, Néstor de la Torre, Cirilo Truilhé, Cristino de Vera, etcétera. Este empresario, además, ha sido el artífice de dos establecimientos muy conocidos en esta isla por aunar zoología y pasatiempo: el Loro Parque en el Puerto de la Cruz y el Siam Park en la costa de Adeje.

Los pintores

En la afluencia de científicos, comerciantes, escritores y un largo etcétera no faltaban los artistas, caso de Hans Tombrock (Benninghofen, 1895-Stuttgart, 1966) y Bruno Brandt (Berlín, 1893-Breña Baja, 1962), que no llegaron a establecerse aquí. Sí lo hizo a partir de 1934 el pintor y ceramista Karl Drerup (Borghorst, 1904-Newton, 2000) con su esposa Gertrudis, procedentes de Italia⁶. Dos años después fue incluido en la exposición organizada por *Gaceta de Arte* y *ADLAN* en Santa Cruz de Tenerife⁷, donde se colgarían cuadros de los movimientos de vanguardia (Castro Morales, 1987, pp. 663-669). La huella de sus realizaciones en cerámica se capta por la claridad de las líneas en muchas

6 *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1/5/1934.

7 «Exposición de arte nuevo en Tenerife», *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1/5/1936, p. 2; «Hoy será inaugurada una exposición de arte contemporáneo en el Círculo de Bellas Artes», *Acción*, Las Palmas de Gran Canaria, 10/6/1936, p. 14.



Fig. 2. *Enrique Talg*, por Felipe Hodgson.

Fig. 3. Gustav Gulde, *Puerto de la Cruz*. Hotel Botánico.

pinturas suyas, como puede verificarse en el óleo sobre táblex (66 x 53,5 cm) que incorporó el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias en la reapertura del Museo Eduardo Westerdahl (2007) [fig. 4], donde las *Figuras* desnudas de sendos jóvenes se contraponen a las de sus caballos (Hernández y Rodríguez Münzenmaier, 2007, p. 20). La estancia del artista, cuya consorte era judía, no fue larga, pues las circunstancias políticas del momento indujeron a la pareja a marchar en 1937 hacia Londres y luego a Nueva York, falleciendo él en los Estados Unidos al finalizar el siglo. La norteamericana Universidad de Plymouth, donde impartió docencia, atesora escritos y obras suyas [fig. 5].

Mayor arraigo tuvo, entre 1932-1936, la estancia del ya citado pintor Gustav Gulde con su esposa e hija. Primero residieron en La Orotava, pero al poco tiempo mudaron su residencia al Puerto de la Cruz, donde nacería su segunda niña y donde alzarían una vivienda particular, con trazas del arquitecto José Enrique Marrero Regalado (Zalba González, 2009, pp. 245-250). Abrió su es-



Fig. 4. Karl Drerup, *Figuras*. MACEW.

Fig. 5. Karl Drerup, *Autorretrato*. Universidad de Plymouth (E.E.U.U.).

Fig. 6. Gustav Gulde: *Paisaje costero*. Colección particular.Fig. 7 Gustav Gulde, *Paisaje*. Colección particular.

posa Gerda un centro escolar alemán, cuyo precedente data de muchos años antes, pues aquí unos residentes alemanes y suizos en 1909 habían establecido un pequeño colegio. Se mantuvo en activo hasta que en 1919 las clases fueron impartidas en Santa Cruz de Tenerife, concretamente en el anexo alzado en el jardín particular del cónsul de ese país, Jacob Ahlers.

Desde bien pronto se conocería su obra, pues, apenas unos meses después de su llegada en marzo⁸, se inauguró a comienzos de noviembre en el capitalino Círculo de Bellas Artes una exposición suya compuesta por veinte dibujos de paisajes y veinte de catacumbas de los padres capuchinos en Palermo, «vistas con un realismo severo y recio»⁹. A principios de 1934 se inauguró allí otra exposición suya, compuesta por 22 paisajes, 3 retratos y 4 acuarelas, de lo cual se hace eco la prensa¹⁰. Su pintura se asocia a la vanguardia, lo que le hizo entablar buena relación con Eduardo Westerdahl y, gracias a ello, *Gaceta de Arte* insertó entre sus páginas una fotografía de su *Puerto de La Orotava*¹¹.

La producción artística de Gulde no responde a los tópicos comunes del paisaje insular, sino a una nueva visión, «expresando» la humedad de un bosque o un mar azul con su oleaje blanco chocando contra la pétre

Fig. 8. Gustav Gulde, *El Teide*. MACEW.

costa. Sus pinceladas no se someten al estricto dibujo, tienen libertad para captar un paisaje o un rostro con las manchas cromáticas [figs. 6-7]. Todo ello explica que se le haya adscrito al Expresionismo (Zalba González, 2012, pp. 29-36). Practicó distintas modalidades –dibujos, acuarelas, óleos– y plasmó *El Teide* en una acuarela muy divulgada (33 x 48,7 cm.), que forma parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl. En su época debió de sorprender mucho, pues difiere en gran medida respecto a la captación estética del gran volcán por los artistas canarios hasta entonces [fig. 8].

Las noticias de prensa nos permiten saber que en marzo de 1934 va él solo a Las Palmas de Gran Canaria¹² y que al mes siguiente retorna con su esposa¹³. Marchan luego a su país para una exposición prevista durante 1935 en Baden (Zalba González, 2012: 33), aunque no fue larga su estancia, pues el 23 de abril de ese año desembarcan en el puerto de Santa Cruz de Tenerife entre los viajeros procedentes de Barcelona¹⁴. El 27 de mayo de ese año, intervendría él como pianista y la violinista germana Cecil Koenecamp en un concierto en el Círculo de Bellas Artes, si bien ¡eso sí! se tocaron muchas piezas clásicas (Beethoven, Bach...) (Zalba González, 2012, p. 32). Sin embargo, la estancia del matrimonio en Tenerife iba a terminar pronto. El 22 de abril de 1936 Gulde anunciaba la venta de un piano de cola y un juego de comedor en el portuense vecindario de La Paz¹⁵. Falleció en Berlín joven aún, pero ha sido

8 «Viajeros», *Gaceta de Tenerife*, 17/3/1932. Se da noticia de la llegada con su esposa e «hijo».

9 «Nuevo curso en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 9/11/1932, p. 2; «Inauguración de una Exposición», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 12/11/1932, p. 8.

10 «Círculo de Bellas Artes», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15/1/1934, p. 1. J. Rial es bastante crítico con este pintor en su artículo «Círculo de Bellas Artes. La exposición de Gustav Gulde», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 18/1/1934, pp. 1-2; «Puerto de la Cruz / Una exposición», *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, 19/1/1934, p. 3. Cit. Castro Morales, 1987, t. II, p. 668.

11 *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, nº 23 (enero-febrero 1934), p. 4.

12 «Los que viajan», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 9/3/1934, p. 10.

13 «Viajeros», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 17/4/1934.

14 «Ecos de Sociedad / Viajes», *Gaceta de Tenerife*, 23/4/1935, p. 2.

15 «Gacetillas», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 22/4/1936, p. 5.

recordado en sus catálogos por el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (González Reimers y Castro Morales, 1984, pp. 56-57; AA VV, 2001, pp. 163, 202) y con una exposición monográfica en el año 2013 al cuidado de Ana Luisa González Reimers y de Eduardo Zalba González, autor de un documentado artículo sobre su itinerario vital en la revista *Catharum*.

Comercio y agricultura

Los estudiosos e historiadores contemporáneos estamos insistiendo en señalar lo que esa presencia germana ha significado para nuestra propia historia local, incluso más allá de lo meramente turístico. El cultivo del plátano tuvo asimismo un papel primordial en la instalación de familias alemanas desde comienzos del siglo XX, siendo factible rastrear sus enlaces conyugales y descendencia. Con el fin de ejemplificarlo trataremos de concretar el tema en algunos apellidos que se han hecho habituales en nuestro ámbito, dejando huella.

El afamado botánico Hermann Wildpret –suizo de raigambre alemana– y su esposa Luisa Duque Suárez tuvieron una hija llamada como su madre, la cual casó en primeras nupcias con el también suizo Emilio Schöner Paravicini; luego enlazará con la familia Reimers, de indudable trascendencia en la historia económica y cultural del Puerto de la Cruz. En agosto de 1897 el Registro Civil de la capital tinerfeña anotaba el desposorio de Maximiano Reimers y Elisabeth, natural de Moorfleth (Alemania), soltero de 31 años, con Luisa Wildpret y Duque, de La Orotava, viuda de 30 años¹⁶.

De su matrimonio nacieron hijos varones, pero él falleció joven, indicándose en la prensa en agosto de 1904 que en la villa de La Orotava, donde temporalmente residía, había muerto el antedicho comerciante del Puerto de la Cruz don Máximo Reimers¹⁷. Doña Luisa quedó al frente del mantenimiento de su hogar y negocio *Au Bon Marché* («Al Buen Mercado») en la calle de San Juan [figs. 9-10]. Al socaire del auge turístico, promovió la realización de los calados canarios, premiados incluso en 1910 en la Exposición Universal de Bruselas, lo cual fue comentado de manera entusiasta por la prensa ti-



Fig. 9. Casa Reimers, calle de San Juan, Puerto de la Cruz. Fotografía .

Fig. 10. Francisco Bonnín, *Casa Reimers*. Colección. particular.

nerfeña de la época¹⁸.

Ella murió en diciembre de 1929 en esta localidad¹⁹. Prolongará su estirpe Germán Máximo Reimers Wildpret, quien estudió la carrera de Derecho en La Laguna²⁰ y se hizo cargo de la ya importante casa comercial establecida por sus padres, dándole nuevos horizontes. Propició el cultivo de la platanera, de modo que el diario *El Progreso* a finales de 1932 reseñaba la presencia de un «nuevo sindicato platanero» en el valle de La Orotava, actuando él de gerente de la llamada «Bananera de Tenerife», cuyo domicilio central estaba en el Puerto de la Cruz²¹. Ello explica mejor que se instalara en un empaquetado aldeaño al Jardín Botánico un popular anuncio con azulejos del nitrato de Chile, tema sobre el que hemos tratado en una publicación previa (Fraga González, 2022, p. 151).

Su hermano Carlos figuró como agente comercial²² y fue alabado como pianista. Aunque permaneció soltero, Germán anudó lazos con la burguesía insular y en diciembre de 1921 desposó con Emilia Suárez y González de Chávez²³. La evocación de esa dama se une a la de Agustina Gil Fernández, casada con José González de Chaves, lo cual explicaría que la familia Reimers durante mucho tiempo cuidara de engalanar la cruz de plata y madera atesorada en la portuense Capilla de las Mareas (Hernández Molina, Rihter Carrill y Calero Ruiz, 2012, p. 29).

18 «Tenerife en la Exposición de Bruselas», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 8/10/1910, p. 2; «Canarias en Bruselas», *El Progreso: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 13/8/1910, p. 2.

19 *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 17/12/1929, p. 5.

20 *El Progreso: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 6/7/1919, p. 2.

21 *El Progreso: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 23/12/1932, p. 8.

22 *Boletín Oficial de Estado*, anexo nº 327 de 1954.

23 «Puerto de la Cruz», *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 10/12/1921, p. 1.

Su hija María Candelaria Reimers sería la consorte del médico Celestino González Padrón, a quien el Ayuntamiento ha dedicado una calle, pues fue una persona muy activa como galeno y agente cultural. Fue uno de los fundadores del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, aunque otros ámbitos prueban también su gran talla cívica, de modo que el 1 de enero de 1953 el Círculo de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife editaba el primer número de *Gánigo. Revista de poesía y arte* que dirigía Emeterio Gutiérrez Albelo. En la relación de «suscriptores de honor» figura él junto a Francisco Bonnin Guerín, Agustín Espinosa Barroso, Isidoro Luz y Cárpenfer, Antonio Ruiz Álvarez, etcétera. De Bonnin Guerín aprendió a manejar los pinceles, captando los paisajes del entorno durante las vacaciones y ratos libres, como indicara su amigo Telesforo Bravo (Bravo, 1995, pp. 343-344). Su obra se ha podido contemplar en algunas muestras del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias; además, en la monográfica dedicada a Gustav Gulde se incluyó su retrato [fig. 11].



Fig. 11. Gustav Gulde, *Retrato de C. González Padrón*. Colección particular, La Laguna

Los Reimers son un ejemplo de la estrecha conexión de familias de origen alemán con su nueva patria. A ellos se añaden otros, también en temprana fecha, debiendo tenerse en cuenta que no sería la única familia germana que impulsó la agricultura de exportación en el valle de Taoro. Mucho antes, a finales de junio de 1918, desde esta localidad portuense se remitió a la *Gaceta de Tenerife* una información postal en la cual se comentaba:

Hemos tenido el gusto de saludar en estos días a los señores don Ernesto Groth y don Claudio

Rojas, apoderados de la respetable Casa Jacob Ahlers, establecida en esa Capital, que han venido con el objeto de ultimar los contratos de arrendamiento de unas fincas situadas en este Valle, para la nueva e importante sociedad que acaba de constituirse en Berlín con el nombre de “Hespérides Berlín”.

Reina gran entusiasmo entre los propietarios de esta comarca, por contar con esta nueva empresa que dará mayor impulso a los negocios ya iniciados desde hace bastantes años por otras casas extranjeras. En el día de ayer quedaron firmados cinco contratos de otras tantas fincas, y planeados otros que se han de ultimar en los días próximos.

Damos la enhorabuena a los agricultores y deseamos a la nueva sociedad las mayores prosperidades en los negocios que han emprendido²⁴.

Jacob Andreas Ernst Ahlers vino de Hamburgo a Tenerife en octubre de 1900, joven aún, pues había nacido en 1876. Adolecía de una afección pulmonar y el clima de esta isla era óptimo para superarla. Aquí hizo fortuna, pues fue consignatario de buques, dueño del hotel Quisisana en la capital, así como exportador de frutas. Para intervenir en sus transacciones recurrió a personal germano, como el antedicho Ernesto Groth, que intervendría posteriormente en la fundación del Colegio Alemán; también fue apoderado suyo Christian Trenkel Morris (1897-1965), el joven, quien al morir fue sepultado aquí en el cementerio inglés, porque Luisa su consorte era británica. En el Puerto de la Cruz contrató asimismo a gente del lugar, cual fue Pedro González de Chávez y Juan Álvarez Díaz (progenitor del cronista Bruno Juan Álvarez Abreu), que era el encargado del empaquetado dispuesto en la calle de Juego, laborando allí Miguel Martín, apodado el Carbonero, y otros muchos (Álvarez Abreu, 2005).

La familia Müller

En esta relación de nombres no ha de faltar la familia Müller. En noviembre de 1918 la prensa de la capital anunciaba el próximo enlace de la señorita Luisa Mar-

24 «Información postal. Puerto de la Cruz», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 29/6/1918, p. 2.

tínez Marizatt con el joven Hermann Müller²⁵. Efectivamente, el día 12 del mes siguiente en la Iglesia de San Francisco, según el cronista social de *El Regionalista*, se celebró la boda «de la simpática señorita Luisa Martínez Marizatt con el joven don Hermán Muller, empleado de la casa de don Jacob Ahlers. El nuevo matrimonio fue apadrinado por el cónsul de Alemania don Ernesto Groth y la señora madre de la novia doña Luisa Marizatt de Ramos»²⁶.

La identidad de los padrinos se explica bien por las circunstancias familiares. La recién casada había nacido el 5 de febrero de 1895 en Santa Cruz de Tenerife²⁷ y era hija de Vicente Martínez Ramos y de Luisa Marizatt González, quienes habían desposado en dicha ciudad²⁸. Él después emigró a Argentina, donde falleció²⁹. Doña Luisa se quedó al frente de su hogar y podía subsanar los gastos de su mantenimiento, pues era maestra titular en La Gomera. Las circunstancias anteriores razonan bien la elección de la madrina para la antedicha boda, donde el padrino fue elegido por el novio. Hermann había nacido el 10 de abril de 1894 en la misma ciudad³⁰, fruto del enlace del comerciante Hermann Müller y Busin con María de los Dolores Afonso³¹.

Los recién casados se conocerían cuando ella estaba en Tenerife efectuando sus estudios de magisterio, en los que estuvo titulada³². Teniendo en cuenta los datos de su boda y los cultivos de plataneras acometidos en torno a 1918 por Jacob Ahlers, se explica que empleados por este pasaran a ser vecinos del Puerto de la Cruz, donde nacerían sus hijos. La primogénita vio la luz en 1919 y fue bautizada con los nombres de Luisa Gloria³³.

25 «Carnet de sociedad», *El Progreso: diario republicano*. Santa Cruz de Tenerife, 20/11/1918, p. 2; *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 21/11/1918, p. 1.

26 «Vida de Sociedad», *El Regionalista*, Santa Cruz de Tenerife, 13/12/1918, p. 1; «Carnet de Sociedad», *El Progreso: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 14/12/1918, p. 1.

27 «Registro Civil», *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 6/2/1895, p. 1.

28 «Registro Civil», *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 17/4/1894, p. 6.

29 *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 18/3/1927, p. 2 publica la esquela en el primer aniversario de su muerte. Falleció en la localidad de Puerto Deseado, cuando era vicecónsul.

30 «Registro Civil», *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 11/4/1894, p. 1.

31 Así se hace constar en una querrela por deuda, de la que dio noticia el *Boletín Oficial de Canarias*, 23711/1903, p. 3. Ella era hija de don Manuel Afonso y Hernández.

32 «Escala-fón general del Magisterio», *Eco del magisterio canario*, La Laguna, 7/9/1922, p. 9. Se la cita como «Mnez. Müller» para diferenciarla de otros maestros con igual apellido, aunque se indica la numeración 8110.

33 Falleció con 86 años de edad. Su esquela fue publicada en el periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29/12/2005, p. 60.

El segundogénito se llamó Hermann³⁴, como su padre, y era un adolescente en 1934, cuando ante numeroso público participó en un acto de homenaje al Padre Claret que había organizado la Juventud Católica en el Puerto de la Cruz. Tras la conferencia se entonó el himno claretiano, «destacándose los jóvenes cantantes Antonio García, Hermán Müller, Silvano Acosta y otros, mereciendo una entusiasta ovación», según el cronista³⁵. Dicha noticia nos ha permitido deducir que los hermanos Müller iniciaron su formación en el colegio de primera enseñanza fundado por esa congregación religiosa el 19 de octubre de 1918, impartiendo las clases desde el 5 de enero de 1921 en la casa número 36 de la calle Pérez Zamora (Hernández Pérez, 2000, pp. 37-49).

El benjamín era Vicente Daniel, nacido a mediados de la década de los veinte y se le impuso como primer nombre el de su abuelo y tío maternos. Se ha escrito que desde tierna edad mostró gran afición por el dibujo (Trujillo Rodríguez, 1978, p. 168) y al decantarse por la acuarela no hizo sino seguir la senda abierta por otros como Francisco Bonnin Guerín, nombrado hijo adoptivo del Puerto de la Cruz. De este conocería sus obras; luego por sus estudios se trasladó a La Laguna, donde en 1944 recibe una ayuda para el costo de libros³⁶. A esa época alude el periodista Gilberto Alemán, cuando en 1994, versando sobre las calles de esa ciudad universitaria, publicó el recuerdo de los viandantes: «Y en la adolescencia, Vicente Müller, germano-lagunero que ya se perdió de mi paisaje cotidiano...» (Alemán, 1994a, p. 86).

El pintor Vicente Müller

Estudiaba y a la vez mostraba sus buenas dotes para la acuarela. En La Laguna firmó en 1948 una representación de la fachada con esbelta torre del antiguo convento agustino, reconvertido en Instituto Cabrera Pinto (AA VV, 2006, p. 30). La ciudad universitaria inspira con

34 Ya adulto trabajaría en la compañía CEPESA, según esquela mortuoria publicada en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 17/6/2005, p.78. La misa se oficiaría en la Iglesia de San Francisco; se cita a la viuda, hijos y nietos del finado. Desposó con María Concepción Benítez Montesdeoca, quien falleció a los 87 años de edad, según esquela inserta en el diario *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 26/11/2007, p. 87.

35 «En la Juventud Católica del Puerto de la Cruz», *Eco del magisterio canario*, La Laguna, 12/7/1934, p. 10.

36 *Boletín de órdenes de la Jefatura del Frente de Juventudes del distrito universitario de La Laguna*. Santa Cruz de Tenerife, 9/1/1946, pp. 9-10; «Ayudas juveniles» en curso escolar 1944-45, *Boletín de órdenes de la Jefatura del Frente de Juventudes del distrito universitario de La Laguna*. Santa Cruz de Tenerife, 22/10/1946, p. 10.

frecuencia su pincel, cual se verifica en gran parte de su biografía. Cuando en junio de ese año el Círculo de Bellas Artes de Tenerife organizó una exposición colectiva a beneficio de las obras de restauración de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán en La Laguna, se comprobó la solidaridad de muchos artistas. En esa iniciativa colaboraron Carlos Chevilly, Juan Davó, Martín González..., y no faltó nuestro biografiado con una acuarela relativa a la *Plaza del Adelantado*. En junio de 1950 se reiteró en el Círculo de Bellas Artes otra colectiva a beneficio de las obras de restauración del mismo templo, y de nuevo los artistas respondieron favorablemente, aportando Müller otra titulada *Calle del Pino*.

Desde 1949 era miembro de la Agrupación de Acuarelistas Canarios y participó en su tercera exposición, inaugurada el 2 de abril en el Círculo de Bellas Artes (Trujillo Rodríguez, 1978, pp. 64-65). En tal ocasión la crítica ensalzó a los participantes y consideró a los noveles Juan Toral, Simó Delgado, Vicente Müller y Millares Sall como prometedoras revelaciones teniendo en cuenta su juventud³⁷. A finales de ese mismo año, entre el 21 y el 30 de diciembre, se exhibió allí una «Exposición colectiva de Pintores y Escultores Tinerfeños», exhibiendo él dos acuarelas: *Motivo de La Laguna* y *Plaza de Weyler*. En dicho año se fecha la titulada *Mediodía en La Laguna*, puesta a la venta recientemente. Entre el 21 de mayo y el 30 de mayo de 1950 se desarrolló el I Salón Nacional de la Acuarela en el capitalino Círculo de Bellas Artes junto con las asociaciones de Madrid, Cataluña, Vascongadas, Asturias y Canarias. Dieciséis artistas isleños, cada uno con una obra, fueron incluidos en esta magna muestra, donde el joven Vicente Müller participó con Francisco Bonnín Guerin y su hijo, María de los Ángeles Cerviá y Manuel Millares Sall, entre otros (Trujillo Rodríguez, 1978, pp. 65-70).

Continuó asistiendo a los certámenes en la capital tinerfeña. Cuando se inauguró el XLIII Salón de Artistas Tinerfeños, participaron pintores y escultores; entre los primeros se cita la presencia de Müller con «dos graciosas y brillantes acuarelas: *Patio de La Laguna* y *Vega*»³⁸. Al XLIV Salón de Artista Tinerfeños, mayo de 1952, remitió otras dos, tituladas *Plaza del Adelantado* y *Nieve en los Andes*, tema este último que sorprende por la lejanía geográfica y que nos explicamos por la relación de su familia materna con la Argentina. Dos años después,

en el XLVI Salón de Artistas Tinerfeños se contempló de su mano *Flores de Pascua* y *Vega lagunera*. Tampoco desdeñó otros acontecimientos artísticos. A fines de 1954 se cumplió el ciento cincuenta aniversario de la fundación del Ateneo de La Laguna y tuvo la satisfacción de recibir el Primer Premio en la modalidad de Acuarela en el certamen convocado por esa sociedad (Trujillo Rodríguez, 1978, pp. 168), la cual entre el 2 y el 14 de mayo de 1955 se hizo cargo de organizar el XLVII Salón de Artistas Tinerfeños, en las salas de la planta baja del Cabildo Insular. En total fueron colgados 45 cuadros; los títulos de los suyos eran *Estampa del puerto* y *Lluvia en La Laguna*³⁹.

Le atraía pintar paisajes, construcciones rurales y recipientes con flores, siempre acuarelas. Paradigma del antedicho tema es una donde se contempla sobre un blanco tapete



Fig. 12. Vicente Müller, *Jarrón con flores*. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.

de fino encaje un florero de cristal con hojas verdes, dos flores rojas y una blanca, así como multitud de ramitas con florecillas blancas; en la parte inferior a la derecha se lee: «V. Müller» [fig. 12]. No siempre son búcaros de cristal, en muchos casos presenta cestos y recipientes metálicos, cuya monocromía destaca el esplendor vegetal. El formato varía también y es minúsculo a veces, como puede verse, por ejemplo, en sendas *Composiciones florales* de 9 x 14 cm. No son las únicas, ya que hay otras de similar tamaño [figs. 13-14].

37 «En el Círculo de Bellas Artes. La Agrupación de Acuarelistas Canarios obtiene un gran éxito», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10/4/1949.

38 «El XLIII Salón de Artistas Tinerfeños», *Tenerife Gráfico*, Santa Cruz de Tenerife, 1/4/1951, pp. 16-21.

39 Este último pudiera tratarse del reproducido en el libro de Trujillo Rodríguez, 1978, p. 168.



Fig. 13. Vicente Müller, *Composiciones florales*. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 14. Vicente Müller, *Hacienda canaria*. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.

Fig. 15. Vicente Müller, *Casa rural tinerfeña*. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.

A menudo plasma las típicas viviendas isleñas en idílicos paisajes, como los dos siguientes. En el primero se distingue la disposición angular en L de muchas haciendas tinerfeñas. La galería principal tiene soportes de madera y es abierta. En altura marca su perfil de vigía un presunto granero, sobre los ocres tejados surcan el cielo azul nubes blancas [fig. 15]. En otro de pequeño formato se aprecia la fachada de una casa y centra su composición el conjunto floral al pie de la escalera de madera por donde se asciende a la segunda planta, con una típica ventana de guillotina a un lado sitúa macetas junto al pretil de la terra-



Fig. 16. Vicente Müller, *Pajar*. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.

za y las flores por doquier dan un aire primaveral. Al fondo se distinguen el Teide nevado y las colinas cuyas vertientes bajan hacia el mar. Las algodonosas nubes cruzan el cielo azul [fig. 16].



Fig. 17. Vicente Müller, *Florero*. Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Su estilo es reconocible a simple vista, cual ejemplifica la acuarela puesta a la venta hace poco tiempo. En ella atrapa la mirada una esbelta palmera que flanquea una casa con típico balcón. Pero también sabe detenerse ante un sencillo *Pajar*, enmarcado por un arroyuelo, árboles y flores [fig. 17]. Atrae con la simplicidad de sus líneas y la suavidad de los tonos, huyendo del severo realismo, lo cual no le es óbice para dejar de implicarse en los vaivenes del mundillo artístico de su época, que en ocasiones zozobraba ante eventos importantes como la Exposición de Arte Canario en París. Ello explica el curioso diploma satírico destinado al pintor Manuel Martín González, que se guarda en colección particular de la capital tinerfeña. Han trazado un dardo rojo a un lado de la relación de nombres: Alberto Brito Rivero, Máximo Escobar, Ernesto Beautell, Vicente Müller, Reinaldo Morales, Pedro de Guezala García, Alonso Reyes Barroso, Gustavo Pinto Grote, Gorostiza, «un teutón» y la firma de Chevilly en grande. Debajo, la fecha 30 de junio de 1958 (Fraga González, 2000, p. 130). Se consolidaba su labor y Raúl Tabares dibujó una serie de retratos de pintores que conserva CaixaBank, figurando el suyo al igual que otros muchos.

La década de los sesenta sería importante para su trayectoria. La atractiva visión de sus cuadros razona que en la primera quincena del mes de marzo de 1961 el Instituto de Estudios Hispánicos en el Puerto de la Cruz abra las puertas a una exposición individual suya (AA VV, 2001, pp. 172, 210). Recuerdo de esa muestra es la *Marina* (35 x 54 cm.) que hoy atesora el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, en la que un oleaje sereno con-

fluye en el horizonte con un vespertino cielo, atravesado por nubes cargadas de humedad. A finales de 1963 sus acuarelas se contemplaron en Santa Cruz de Tenerife, de modo que la citada revista *Gánigo: poesía y arte* reseña su exposición, al igual que las de otros artistas en el Círculo de Bellas Artes⁴⁰. Al año siguiente no faltó a la colectiva organizada en el antedicho Círculo en homenaje a Miguel Ángel por el IV centenario de su muerte⁴¹. Presidieron las autoridades la inauguración, en la que disertó Francisco Borges Salas, recién llegado de América.

Entre el 22 de octubre y el 5 de noviembre, una vez más en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, se montó la exposición *25 años de plástica en Tenerife*. Nuestro biografiado aportó un *Paisaje de Buenos Aires*, tema que no ha de sorprendernos si recordamos que su abuelo materno había fallecido en Argentina y que en 1928 se desplazó allí su tío Vicente Martínez Marizatt. A la vinculación familiar con dicho país ha de añadirse el significativo hecho de que el Hogar Canario de la capital argentina acogió una exposición de Vicente Müller. Además, tendría la oportunidad de mostrar sus obras en el mismo continente, pero más al norte, concretamente en la National Gallery de Nueva York (Trujillo Rodríguez, 1978, p. 168).

Su horizonte parecía ser claro y prometedor no ya con una perspectiva geográfica lejana, sino incluso en su cercanía. La cafetería El Águila en los años sesenta, según el citado periodista Gilberto Alemán, era punto clave para conversar de temas literarios y estéticos; una fotografía evoca allí el homenaje del Círculo de Bellas Artes a la pintora Emilia Mesa, con Vicente Müller, Alberto Brito, Manuel Martín González, Pedro González, Vicente Borges, María Belén Morales y un largo etcétera de nombres (Alemán, 1994b, p. 83)⁴². Ese mismo año de 1968 se exhibió una *Exposición de Acuarelas* en la Sala de Arte y Cultura de la Caja de Ahorros en La Laguna, en cuyo catálogo intervino el catedrático y rector de la universidad Jesús Hernández Perera. Pudiera adscribirse a esa fecha la minúscula acuarela (9,5 cm) que conserva la Real Academia Canaria de Bellas Artes como legado suyo y de su esposa María Josefa Cordero. En su pequeña superficie ha trazado un jarrón con rosas blancas y rojas entre verdes hojas (González Reimers, 2013, pp. 58-59). Cabe suponer que enton-

ces marchara fuera de este archipiélago, pues no afloran datos suyos en la prensa canaria. Por ello no dejan de llamarnos la atención algunas noticias publicadas en la capital de España acerca de Radio Madrid: en abril de 1968 se cita el montaje de una obra teatral con el cuadro de actores de tal emisora y Vicente Müller como director, función esta que se reitera en 1973 y 1974, cuando se menciona otra en que «la dirección radiofónica corresponde a Vicente Müller»⁴³.

Ahora bien, la distancia no significaría el olvido de su labor pictórica. Precisamente, el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias el 12 octubre de 1982 inauguró una exposición colectiva de temas marinos, pues la toponimia del Puerto de la Cruz aboca siempre hacia el Atlántico cual cruce de personas y trayectos. Se incorporó entonces realizaciones de artífices bien conocidos en estas islas como Francisco Bonnín Guerin, Manuel López Ruiz, Juan Ismael, pero también llegados desde fuera de nuestras fronteras, caso de C. Washburg, Eileen Agar y Hans Paap, entre otros. En esa relación fueron incluidos el doctor Celestino González Padrón y Vicente Müller (AA VV, 2001: 212). Más tarde, en 1995, el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife rindió un *Homenaje a la acuarela histórica de Canarias*⁴⁴, no faltando muestras de su buen hacer. Alcanzó a ver el nuevo siglo⁴⁵, pero ya no podría contemplar la exposición *Grandes pintores canarios* abierta en el 2015 en Santa Cruz de La Palma con unas cuarenta piezas de renombrados artífices, figurando entre ellos⁴⁶.

43 *Informaciones*, Madrid, 9/4/1968, p. 6; 19/3/1973, p. 14; 19711/1974, p. 32.

44 *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de mayo de 1995, p. 35.

45 Se le cita en la esquila de su cuñada, publicada por. *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 26/11/de 2007, p. 87.

46 La colección mostrada pertenece a José Melián Merino. Cfr. Gorroño, 2015.

Bibliografía

AA VV (2016). *160 Aniversario / Instituto Cabrera Pinto*. Ayuntamiento de la Laguna y Gobierno de Canarias.

AA VV (2001). *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*. Gobierno de Canarias, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y Cabildo de Tenerife, CajaCanarias.

Alemán, Gilberto (1994a). «Los acuarelistas en las calles de La Laguna». *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20/11/1994, p. 86.

Alemán, Gilberto (1994b). «La actividad artística en la década de los 60». *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 2/10/1994, p. 83

Álvarez Abreu, Bruno Juan (2005). *Tertulia villera. Pregón del barrio de San Antonio del Puerto de la Cruz* [inédito].

Bravo, Telesforo (1995). «Celestino González Padrón». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XL, pp. 343-344.

Castro Morales, Federico (1984). «Aportación germánica al debate artístico canario (1930-1936)». En Español Beltrán, Francesca y Yarza Luaces, Joaquín (coord.). *V Congreso Español de Historia del Arte (CEHA)* (t. II, pp. 247-252), Universidad de Barcelona.

Fraga González, Carmen (2020). *Manuel Martín González* [Biblioteca de Artistas Canarios, 36]. Gobierno de Canarias.

Fraga González, Carmen (2022). «Decoración y publicidad con azulejos levantinos y andaluces en Canarias». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 15 (2022), pp. 127-153.

García Cabrera, Marta (2022). «La colonia alemana en Canarias durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945): Una aproximación histórica». En Acosta Guerrero, Elena (coord.). *XXV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Cabildo de Gran Canaria.

González Reimers, Ana Luisa (2013). *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

González Reimers, Ana Luisa y Castro Morales, Federico (1984). *Fondos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Catálogo Histórico (1953-1984)*. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

González Rodríguez, José Manuel (2102). «El turismo de masas en Puerto de la Cruz. Agentes implicados en su fase iniciática». *Catharum. Revista de ciencias y humanidades*, 12, pp. 17-28.

Gorroño, Raúl (2015). «Un repaso al arte canario con impronta», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 12/8/2015.

Hernández, Celestino y Rodríguez Münzenmaier, Nicolás (2007). *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl*. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

Hernández Molina, Hilda; Richter Carrillo, Ricardo; Calero Ruiz, Emma. *Cruces del Puerto de la Cruz. Inventario e historia*. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.

Hernández Pérez, Melecio (2000). «La congregación del Corazón de María y el Padre de la Vega en el Puerto de la Cruz». *Catharum. Revista de ciencias y humanidades*, 2, pp. 37-49.

Pinto, Carlos F. (2011). *Hotel Botánico. Guía de Arte*. Hotel Botánico.

Trujillo Rodríguez, Alfonso (1978). *Agrupación de acuarelistas canarios*. Editorial Luis Yuste.

Zalba González, Eduardo (2009). «Tradición y modernidad en el Puerto de la Cruz: dos ejemplos en la arquitectura de los años 30». *Revista de Historia Canaria*, 191, pp. 229-256.

Zalba González, Eduardo (2012). «El pintor alemán Gustav Gulde (1906-1953). Itinerario vital con escala en Tenerife». *Catharum. Revista de ciencias y humanidades*, 12, pp. 29-36.

40 *Gánigo: poesía y arte*. Santa Cruz de Tenerife, 1/1/1964, p. 21.

41 *Gánigo: poesía y arte*. Santa Cruz de Tenerife, 1/4/1964, p. 21.

42 Dicho autor refiere una fotografía del acto celebrado el 27 de junio de 1968.

VARIA

Achamán y La Dama del Mar.

Las tradiciones populares en dos de las óperas de Arístides Pérez Fariña

Conrado Álvarez Fariña¹

Entregado: 18 de diciembre de 2024

Aceptado: 20 de mayo de 2025

Resumen: Revisión biográfica del compositor tinerfeño Arístides Pérez Fariña, su contextualización histórica y una aproximación al análisis social de la música popular en la tradición compositiva canaria, desde dos de sus propuestas performativas: *Achamán* y *La Dama del Mar*.

Palabras clave: Arístides Pérez Fariña, ópera, tradiciones, artes performativas, *Achamán* y *La Dama del Mar*

Abstract: Biographical review of the Tenerife composer Arístides Pérez Fariña, his historical contextualization and an approach to the social analysis of popular music in the Canary Islands compositional tradition, from two of his performative proposals: *Achamán* and *La Dama del Mar*.

Keywords: Arístides Pérez Fariña, opera, traditions, performative arts, *Achamán* and *La Dama del Mar*.

Introducción

Sabiendo que es recurrente explicar el proceso creativo de forma aislada, creemos necesario exponer nuestro teorema al respecto para entender que la creación debe siempre relacionarse en su contexto.

Todo se crea desde un antecesor que transmite al recién creado sus rudimentos, para que luego este, con su formación y nuevas circunstancias, recree, consolidando así la tradición como causalidad. Y esto se traslada a cualquiera de las manifestaciones humanas, incluso a las artísticas, en todas las épocas. El hecho generador del hito es consecuencia de lo que lo engendra; es decir, entre otras circunstancias, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué y para quién lo genera. Así ha sido y será siempre, es condición humana; causa-efecto.

Partiendo de estas premisas antropológicas, entendemos que la creación, como acción cultural transformadora, se configura en un contexto inseparable del momento creativo y la determinación que genera el territorio-recurso, base de la defensa de la diferenciación cultural, y es un proceso cocircunstancial a la tradición que la precede. Incluso en las vanguardias más rompedoras, la tradición es su fuente transformadora; una recreación que parte de su pasado y que, con otras situaciones, lo modifica. En nuestro catálogo cultural es fácil reconocerlo a través de la historia.

En ese catálogo han perdurado los vestigios que reconocemos como valiosos, algo que les ha hecho sobrevivir a las vicisitudes del tiempo y a los cambios sociopolíti-

1. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Correo electrónico: conralvarez@gmail.com.

cos, que destacan frente a lo perdido u olvidado, porque han sido custodiados –incluso reencontrados²–, y nos sentimos reconocidos en ellos y los valores que representan. En esa empatía que mostramos por lo pasado se encuentra la base del reconocimiento de la tradición y sus creaciones, como un valor que debe perdurar y ser transferido a las siguientes generaciones.

Esa posteridad le otorga una clasificación que viene del latín *classicus*; es decir, modélico o de primera clase. Incluso en los reiterados momentos de cuestionamiento sobre el pasado, hasta lo cambiante se transforma en un clásico, a falta de que el tiempo y el reconocimiento lo sitúe en el catálogo histórico. Lo clásico sobrevive y perdura porque forma parte de nuestra tradición cultural. Y todo se somete a la misma criba temporal.

De esta manera, podemos entender que la música, como antropológico universal, forma parte de este proceso creativo en la tradición y es modélica: un modelo a seguir de primera clase; por lo tanto, es clásica y se la reconoce como tal. Y no estamos hablando de la clasificación histórica de la música, sino de un valor que se le otorga por pertenecer al pasado y al reconocimiento común. De lo que podemos inferir que solamente aquellos compositores que han sabido en sus obras poner en común lo propio, estimulando la empatía (pasión-afecto-emoción), se han convertido en clásicos por reconocimiento. Dicho de otra manera, perdura lo empático³, lo reconocible y lo propio.

Y es en una parte de lo propio donde reside el axioma de nuestra ponencia, porque la música popular⁴, reconocida por sus valores tradicionales, perdurables y clásicos, transformada en fuente eterna de nuevas composiciones, sigue generando composiciones dentro de las formas musicales habituales en nuestro archipiélago y, como veremos, en todo el orbe.

En esa línea vital compositiva lleva Arístides Pérez Fariña bregando desde 1934 paralelamente a muchas compositoras y compositores de nuestro archipiélago.

2 Es precisamente la revitalización del pasado musical, con el auge de las programaciones historicistas que hemos vivido en los últimos 50 años, la que ha desempolvado buena parte del repertorio que hoy reconocemos y valoramos.

3 Idea que recientemente hemos visto florecer en varias exposiciones, congresos y ponencias impulsadas por los programadores culturales en satisfacción de las demandas de las audiencias *Next Generation*.

4 Que proviene de los estudios decimonónicos del folklore y se acepta como término polisémico que abarca múltiples acepciones culturales y que revisaremos más adelante, unido al concepto del lugar de creación, aproximándonos a los nacionalismos musicales.

Desarrollo

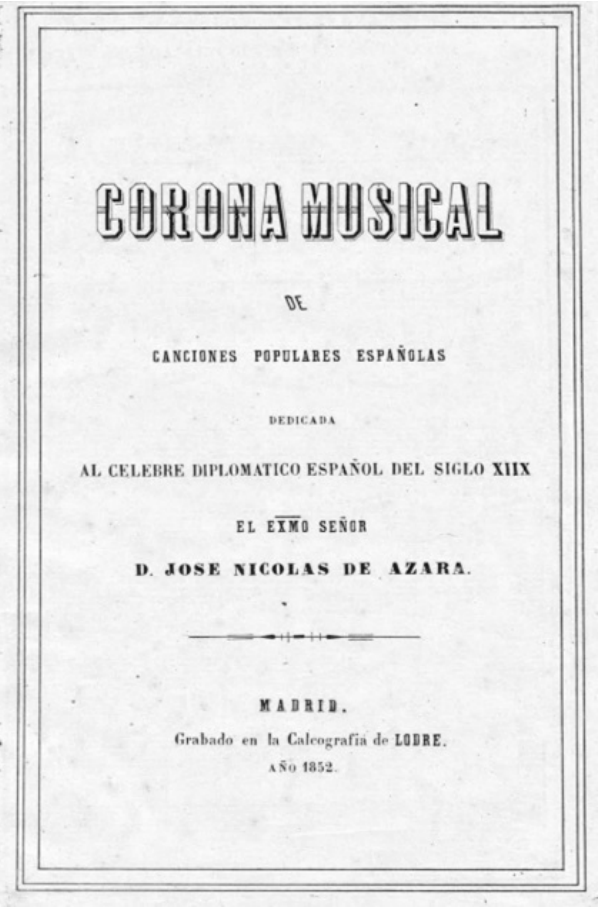
La revisión de los nacionalismos musicales españoles, iniciados en 1891 por Pedrell, sigue siendo, a pesar de todos los estudios presentados y publicados, una asignatura académica pendiente (Manzano, 1991, p.1). No obstante, podemos empezar diciendo que el despertar de la conciencia de lo propio, como valor autóctono sujeto al territorio, surge en Canarias bastante antes de lo que se había pensado. Recientes investigaciones transversales, entre las que destacan las musicológicas, demuestran que el nacimiento de lo folklórico como valor identitario unido al territorio y las tradiciones, con connotaciones políticas diferenciadoras –por tanto, nacionalistas– se puede situar en Tenerife, unido, entre otras causas, al turismo británico y francés (González 2016, 96) que empezó a despuntar⁵ en el último tercio del siglo XIX.

En el ámbito nacional, basta con recordar que en 1852 Pedro Albéniz y Basanta (1795-1855) publica una obra importante: «Corona musical de canciones populares españolas», fundamental no solo para el desarrollo del pianismo romántico español, sino para el futuro de la música española, pues conecta –como ya se hacía en Europa– las fuentes folklóricas y tradicionales con el ideario musical nacional.

De esta fuente y las obras de Cristóbal Oudrid y Segura (1825-1877) y de Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855) bebieron Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), generadores del nacionalismo musical español que bien supieron adaptar, en la siguiente generación, Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949). Esta publicación se vendía como «Coronada Villa» en Santa Cruz de Tenerife, en la imprenta del periódico *El Insular*, calle del Sol, 36, a cargo de Baltasar Múgica, en otoño de 1869.

La incidencia de esta publicación en Tenerife fue tomada rápidamente por uno de los más reconocidos compositores de música para bandas de la época: Francisco Martín Rodríguez (Álvarez, 2022, pp. 99-125). Sus cantos populares canarios para banda de música fueron estrenados por la Joven Democracia en 1869, once años antes del compendio para orquesta y piano de Teobaldo Power conocido como *Cantos Canarios*.

5 Adelantándolo, en el tiempo de la idea de asociar el Nacionalismo Canario con el de Secundino Delgado (1867-1912).

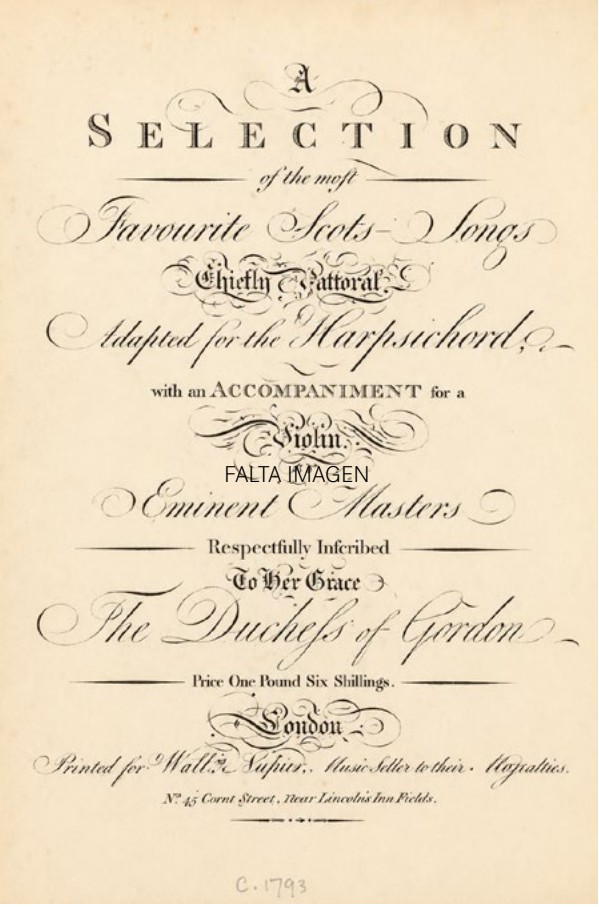


Portada de *Corona Musical*.

La elevación de la música popular a música culta (Bartok, 1979, pp. 86-93) tiene en este contexto insular el mismo valor que ya había tenido la exhibición de lo popular en otros niveles en Europa y la Península. Recordemos tres al menos: las boleras de finales del siglo XVIII en los teatros de la corte madrileña, las *Scottish Songs* (1790) de Joseph Haydn (1732-1809), o los *Volkslieder* (1805) de Achim von Arnim (1781-1831) y Clemens Maria Brentano (1778-1842), que influyeron en Franz Schubert (1797-1828) y otros compositores germánicos tempranos.

Algunas de esas *Scottish Songs* fueron material de estudio⁶ de Martín Rodríguez siendo adolescente en el Puerto de la Cruz, de quien, como primer transcriptor de los cantos populares canarios, podemos decir que es el pionero en poner en común lo propio, siendo, pues, iniciador de la tradición de tomar modelos (citas) populares en a fin de componer el cancionero canario para bandas

6 Su bisnieta Nérida Rancel Torres nos permitió ver los cuadernos de estudio de su bisabuelo. Entre el material estudiado en su periodo del Puerto de la Cruz están algunas de las *Scottish Songs* mencionadas.



Portada de *Scottish Songs*.

de música⁷, sirviendo de modelo para otros estilos y futuras generaciones.

Dentro de esta corriente tradicionalista, iniciada con fuerza en las históricas bandas de Tenerife, antes de girar el siglo y de cuyas fuentes –Martín (1869, en forma de popurri) y Power (1880, en forma de rapsodia musical)– bebieron las siguientes generaciones, destacan Juan Padrón Rodríguez (1849-1896), Luis Otazo Marrero (1843-1948), Braulio Uralde Bringas (1864-1915), Tomás Calamita y Manteca (1868-1943), Regino Ariz Cía (1874-1947), Belisario García Siliuto (1882-1942), Juan Reyes Bartlet (1889-1967), Miguel Castillo Alfonso (1876-1929) o Evaristo Iceta Ciarán (¿?-1957) entre muchos otros que siguieron utilizando el folklore isleño como puente y recurso para sus composiciones y recreaciones.

7 A partir de ese momento, quedaron fijados en los repertorios para banda de las islas varias obras con los motivos populares orquestados por Francisco Martín Rodríguez primero y los de Teobaldo Power a posteriori, transcritos por Padrón, Calamita, Ariz, Urralde y Díaz Llanos. También hubo en Gáldar –tras la andadura de Martín Rodríguez como director de la banda galdense– una versión del maestro Batista.



Manuscrito del popurrí de *Cantos Canarios* de Francisco Martín Rodríguez, 1869.

El testigo fue tomado por una pléyade de compositoras y compositores de nuestro archipiélago, entre los que destacamos a Ramón González Enríquez (1925), Arístides Pérez Fariña⁸ (1934), Agustín Ramos (1940), Francisco González Afonso (1941), Sindo Saavedra (1949-2005), Juan Falcón Sanabria (1936-2015) y Lothar Siemens Hernández (1941-2017).

De la siguiente generación de compositores *borrowers* canarios, que han seguido aumentando el catálogo musical isleño con recreación, recuperación, citas, modelos, música sobre músicas y fusión, mencionaremos al menos tres que pertenecen al parnaso del último tercio del siglo XX y están en su mejor momento creativo. Ellos nos parecen fundamentales para contextualizar a Arístides Pérez Fariña y entender esta constante revisión de las manifestaciones culturales que han permitido establecer el catálogo de lo «clásico y perdurable» frente a lo «contemporáneo y efímero»: Benito Cabrera (1963), Juan Carlos Martín (1963) y Emilio Coello (1964).

Ante la creencia postmoderna de que el folklore está agotado como fuente inspiradora y es el lastre de la composición en España (Manzano 1991, 15-16) existe la evidencia del número de composiciones en los catálogos de todos los que hemos mencionado; sin poder, por la limitación en la extensión del trabajo, citar a todas y a todos, porque no hay que olvidar que la composición en Canarias ha tenido y tiene también baluartes entre sus compositoras⁹.

8 Recomendamos escuchar por lo menos los CD de la colección RALS nº 1, 9, 13 y 33. Es evidente que no todas las composiciones versan sobre la música popular y que el volumen de composiciones sobre estos motivos es muy diferente en cada autor. No obstante, los hemos seleccionado porque tienen óperas, zarzuelas, cantatas o música para ser representada.

9 Y aunque se aparte del objetivo del artículo, creemos necesario incluir el apéndice de compositoras y compositores canarios que el proyecto RALS llegó a compendiar a través de grabaciones y una excelente selección de sus obras.

Es en ese saber del pueblo, del que nacen el folklore, las tradiciones, lo popular, lo identitario, el gusto por lo propio, donde se concilia, a modo de sincretismo, la música popular, de manera que es inseparable de los estudios sociales y sus relaciones culturales. Como hemos visto, esta música sigue siendo un filón de investigación inagotable. Por eso, los estudios socioculturales han ampliado las coordenadas historiográficas, multiplicando poliédricamente las relaciones con el pasado y nuestra forma de entenderlo.

Concentrémonos ahora en el estudio sobre la representación, con música, de una tradición popular, y veremos cómo, a priori, una forma musical alejada del folklore se transforma, se adopta e incluso penetra en el catálogo cultural de la sociedad¹⁰.

Cuando la ópera nace en Italia en los albores del siglo XVII, por un intento de recuperación de la tradición musical griega, inspirada en el *recitar cantando* –esto es, acompañando el canto con instrumentos–, la propia evolución del Humanismo del momento va agregando pábulos populares, pastoriles y amatorios a los trágicos, las leyendas, los mitos, junto a un largo etcétera de historias musicadas. Pronto, la ópera se vuelve tan popular que incluso la corte y la aristocracia empiezan a asistir a los teatros, que han sido fundados como coliseos de entretenimiento y ocio social. Hasta los temas épicos y heroicos del siglo XIX, que pueden parecer alejados de lo popular, contienen valores de estratificación social basados en las tradiciones que renacen una y otra vez. No olvidemos que los *Singspiel*, nuestras zarzuelas y los actuales musicales caben de igual forma en esta propuesta.

No es de extrañar que la forma musical performativa (Danusser, 2019, pp. 177-196) por antonomasia haya llegado hasta nosotros con tanta vitalidad. Sigue siendo la máxima expresión de fusión entre dramaturgia y música, con representación basada en la tradición del canto acompañado. Si, además, el libreto-texto-historia nos conmueve, la música y la humana puesta en escena con toda la tecnología harán lo demás.

10 Por nombrar un ejemplo: *María Adela*, zarzuela canaria de Juan Reyes Bartlet (1889-1967).

Contextualización

Las óperas *Achamán* y *La Dama del Mar* no pueden ser entendidas sino desde la concepción performativa que las vio nacer, pues, hundiendo sus raíces en la tradición histórica y musical canaria, como otras (Santana, 1999, pp. 537-597), con un formato habitual, intentan ajustarse a los nuevos paradigmas, como elementos constructivos contemporáneos, haciendo de la participación ciudadana un pilar fundamental en la experiencia, más unidas a las artes vivas (Garin, 2018, p. 5) e imaginadas para impulsar el talento local¹¹ y representarlas en espacios aptos y no en teatros tradicionales, tratando de acercarlas en lengua vernácula y con temas reconocidos por todos al mayor número de ciudadanos posibles.

Pero antes de adentrarnos en ellas, revisemos sucintamente algunas homólogas panhispánicas:

El matrero (1937, Argentina). Música de Felipe Boero y libreto de Yamandú Rodríguez. Se trata de una obra ambientada en el rancho y la vida gauchesca, con peones, pasiones y conflictos. Combina sonoridades del folklore argentino con influencias melódicas italianas y recursos veristas, utilizando recitativo, arioso y aria para dar fluidez a un texto lleno de modismos locales. La identidad gaucha se realza con danzas nativas, destacándose la media caña.

Guayaquil (1993, Argentina). Música de Mario Perusso y libreto de Agustín Pérez Pardela. Nos muestra a los héroes de la independencia americana José de San Martín y Simón Bolívar¹².

Viento Blanco (1975, Chile). Música de Sebastián Errázuriz y libreto de Felipe Ossandón. Está inspirada en la tragedia de Antuco (2005), donde murieron 44 conscriptos y un sargento del ejército chileno, considerada la peor catástrofe militar en tiempos de paz en el país.

Furatena (1950, Colombia). Música y libreto de Guillermo Uribe Holguín. Es una ficción recreada sobre la conquista española del siglo XVI. Sigue siendo un testimonio del nacionalismo musical colombiano.

Xochicuicatl cuecuechtli (2014, México). Música de Gabriel Pareyón y libreto de Patrick Johansson. Basada en cantos en náhuatl e instrumentos autóctonos, relata la

11 Quizás por no entender esto, los programadores no las han estimado y siguen sin estrenarse.

12 Valenti Ferro, Enzo. *Historia de la ópera Argentina*. Buenos Aires, Gaglianone, 1997, pp.184-85.

conquista de México con tono pícaro y travieso. Su partitura, escrita con simbología inspirada en códigos y relieves mesoamericanos, propone una forma original de notación musical en sintonía con la prosodia y el lirismo de la lengua náhuatl.

¿Y los pasteles? (2022, Puerto Rico). Música de Johanny Navarro y libreto de José Félix Gómez. La obra, ambientada tras el huracán María y la escasez, toma como eje la falta de pasteles para reflexionar con humor sobre las tradiciones navideñas puertorriqueñas y destacar el papel de la mujer en la sociedad.

Los martirios de Colón (1993, Venezuela). Música de Federico Ruiz y libreto de Aquiles Nazoa. Esta ópera parodia la historia de Colón desde una mirada humorística: muestra sus intentos fallidos de conseguir apoyo de la Reina Isabel y las burlas que recibe, y se representa en octubre como una sátira musical latinoamericana.

En este contexto de creación panhispánica, con un lenguaje próximo al pueblo, dentro del saber popular y reconocido como propio, la creación de Arístides Pérez Fariña ya no está aislada y no es una *rara avis*.

Veamos los dos ejemplos que son el eje de nuestro artículo para comprender que nuestro compositor, bebiendo de la tradición, recrea y da forma a dos óperas con las mismas premisas que sus homólogos latinoamericanos y que, en su caso, las compone para impulsar la participación ciudadana.

Achamán (1999, Tenerife, España). Música de Arístides Pérez Fariña y libreto de Domingo Chico. Idea original de Domingo Díaz. Sin estrenar. Duración aproximada 1 hora 50 minutos



Adoración a Chaxiraxi, boceto de José Luis López Expósito (1958-2022), escenografía y coreografía (1999). Fuente: Archivo Aristides Pérez Fariña.

Ópera en dos actos y seis cuadros sobre motivos de la conquista de Canarias. En el pueblo celebran la cosecha y su abundancia. Durante la fiesta todos comen y beben sus productos en agradecimiento a Achamán, su dios. La joven Princesa y su enamorado Guerrero celebran también su amor y son bendecidos por el Mencey y el pueblo. Días después, las velas de barcos castellanos en el mar anuncian batalla. El Guerrero, con los suyos, se enfrenta a ellos y logra vencer, siéndole entregado el Capitán castellano, que es hecho prisionero y que queda prendado de la Princesa. En un contraataque, fallece el Guerrero y el Mencey es hecho prisionero por los castellanos. Este desea morir antes de ser esclavo. El Capitán castellano, enamorado de la Princesa, le perdona la vida y se firma la paz.

Reparto:

Princesa Dácil, soprano

Mencey, bajo

Acaymo, Guerrero guanche, barítono

Capitán castellano, tenor

Orquesta (V1/V2/Vio/Ch/Cb)

Coro mixto (S/A/T/B)

El pueblo participa como Grupo de mujeres y niños guanches; Grupo de soldados; Guerreros guanches

Índice:

1.- Obertura

Primer acto

Primer cuadro. Escena: En la plaza del poblado está un grupo de hombres y mujeres guanches, unos sentados y otros de pie. Todos manipulan los productos de la tierra en su última cosecha. Tuestan el trigo y lo muelen, hacen queso, ordeñan cabras, mueven utensilios. Festejan el que la cosecha les haya sido copiosa, y se muestran agradecidos a su dios Achamán por haberlos ayudado. Se oyen murmullos, y los ruidos naturales que se producen con los materiales que manejan.

1. Introducción: Entran el Guerrero y la Princesa.
2. Coro: Canto a Achamán dándole las gracias por la cosecha recibida.
3. Aria del Guerrero (el guerrero está enamorado de la princesa).
4. Coro
5. Diálogo: Princesa, Mencey, Guerrero
6. Aria del Mencey
7. Aria del Guerrero
8. Aria de la Princesa
9. Coro: Viva el amor

Segundo cuadro. Escena: En la puerta de la cueva, vivienda del Mencey.

1. Aria del Mencey, ofreciendo al guerrero la mano de su hija.
2. Aria de la Princesa, rogándole tenga en cuenta sus sentimientos.
3. Duetto Mencey-Guerrero
4. Duetto Princesa-Mencey
5. Aria de la Princesa
6. Aria del Mencey
7. Diálogo Princesa, Mencey, Guerrero
8. Aria del Guerrero
9. Aria de la Princesa
10. Coro
11. Duetto Princesa, Mencey
12. Coro, solistas, Princesa y Mencey
13. Aria del Guerrero
14. Coro

Tercer cuadro. Escena: Desde el poblado se divisan velas sobre la mar.

1. Aria del Mencey contestado por el coro
2. Aria del Guerrero contestado por el coro
3. Orquesta: Preparando la defensa ante una invasión, suenan toques de caracolas (trompas), se acerca el enemigo.
4. Coro de mujeres
5. Orquesta: Batalla
6. Aria del Mencey: Victoria
7. Coro

Descanso

Segundo acto

Cuarto cuadro. Escena: En la cueva del Mencey, el Guerrero entrega al Capitán castellano que ha caído prisionero.

1. Aria del Guerrero
2. Aria del Mencey
3. Diálogo Princesa, Mencey, Guerrero.
4. Aria de la Princesa
5. Aria del Mencey
6. Aria de la Princesa
7. Aria del Capitán prisionero
8. Aria del Mencey
9. Coro

Quinto cuadro. Escena: En las afueras del poblado está la prisión, muy cerca de la fuente. El Capitán se ha enamorado de la Princesa y le canta desde su celda, mientras ella coge agua.

1. Aria del Capitán prisionero
2. Aria de la Princesa
3. Duetto Mencey-Princesa
4. Aria del Capitán prisionero
5. Aria de la Princesa
6. Aria del Capitán prisionero
7. Duetto Mencey-Capitán
8. Orquesta: El enemigo ha invadido por sorpresa, comienza la batalla, gritos, carreras, nerviosismo.

Sexto cuadro. Escena: Desde el poblado se divisa el campo de batalla. El Guerrero ha muerto, la batalla se ha perdido.

1. Aria del Mencey acompañado por el coro
2. Coro de mujeres acompañado y recitado del Mencey
3. Duetto Mencey-Capitán
4. Aria de la Princesa
5. Duetto Mencey-Princesa
6. Coro: Gloria a los héroes
7. Diálogo Mencey-Princesa-Capitán
8. Coro: Canto a la unión de los dos pueblos, guanche y castellano. FIN

La Dama del Mar (2004, Tenerife, España). Música de Aristides Pérez Fariña y libreto de Fernando García Ramos y Fernández del Castillo¹³ . Sin estrenar. Duración aproximada 2 horas 30 minutos.

En el macizo de Teno habita el Señor de Baracán, dueño de sembradíos, montañas, eriales y acantilados. Este cacique, por su trato despótico, es odiado y temido por el pueblo del lugar. En una casucha semiderruida tiene su hogar el pastor Teno, a sabiendas de que aquellas viejas paredes son también propiedad del cacique. Teno está enamorado de Ahuaide, una bella muchacha que trabaja como peona agrícola de Baracán. El conflicto se suscita al pedirle Guayota al amo que expulse a Teno y secuestre a Ahuaide, pues esta belleza debe ser suya. Guayota, que viste una túnica negra, es el demonio de los volcanes y tiene poderes malignos. Su presencia en escena es anunciada por el sonido del bucio. Perpetrado el secuestro de Ahuaide por los esbirros de Baracán, la hermosa peona es encarcelada tras los barrotes de una antigua galería de agua. Se produce un forcejeo, protagonizado por Teno el pastor y por el Señor de Baracán. Este huye y se oculta. El pueblo (representado por el coro) anuncia el despeñamiento de Baracán en Barranco de Taburco.

Guayota acusa a Teno de homicidio ante Majec, Dios del Sol. Majec tiene poderes benignos y viste una túnica dorada. La Dama del Mar, que viste túnica azul, testifica ante Magec que ella vio a Baracán dar un traspie y preci-

pitarse al fondo del Barranco de Taburco. Majui, la Dama del Mar, saca a Ahuaide de la mazmorra de Baracán y, temerosa de la venganza, conduce a los jóvenes amantes a la comarca de Anaga, donde los recibe Zebenzuy, señor de aquellas montañas. Zebenzuy se enamora locamente de Majui. En Anaga se van a celebrar los esponsales de Almáciga y Anambro, pero interviene de nuevo Guayota, anunciando públicamente que los jóvenes son hermanos. Almáciga y Anambro, desesperados, suben a la montaña que se alza sobre la playa de La Restinga y, abrazados por la cintura, se despeñan.

El malvado Guayota, no contento con su acción, le dice a Zebenzuy que la Dama del Mar es una diosa y que ama a Majec, dios del sol, al tiempo que lo maldice, anunciando que se convertirá en una estatua de piedra. Guayota maldice al pueblo de Anaga y es acuchillado cien veces, acabando así la vida del demonio de los volcanes. La Dama del Mar rescata de la muerte a Almáciga y a Anambro, los jóvenes enamorados, que estaban presos en las burbujas volcánicas de las furnias, y también hace que Zebenzuy recobre la forma humana. Ahuaide, Teno, Almáciga, Anambro, la Dama del Mar y Zebenzuy, junto con el pueblo, cantan un himno a la laurisilva, la flora ancestral canaria, y un canto glorioso a Anaga. (Esta sinopsis es de Fernando Garciarramos).

Reparto:

Majui, Dama del Mar, mezzosoprano

Magec, Rey del sol, tenor

Ahuaide, soprano

Almáciga, soprano

Anambro, tenor

Barracán, barítono

Guayota, bajo

Teno, tenor

Zebenzui, barítono

Orquesta

Coro mixto

El pueblo participa como Grupo de mujeres y niños guanches; Grupo de soldados; Guerreros guanches

Indice:

Primer acto

- Primer cuadro
1. Los agricultores cantan mientras recolectan la cosecha.
2. Teno le declara su amor a Ahuaide.
3. Guayota comunica a Baracán que Teno entra sin permiso en sus tierras.
4. Baracán manifiesta su autoridad.
5. Ahuaide acepta el amor de Teno.
6. Teno contesta a Ahuaide.
7. Ahuaide comunica a Teno que está enamorada de él.
8. Baracán promete riquezas a Ahuaide a cambio de su amor.

Segundo cuadro

1. Ahuaide no acepta la propuesta de Baracán.
2. Baracán despide a Ahuaide.
3. Ahuaide explica a Baracán que es a Teno a quien ella quiere.
4. Baracán deja a Ahuaide sin trabajo.
5. Ahuaide intenta que Baracán comprenda lo que siente.
6. Baracán furioso echa a Ahuaide de su casa.
7. Guayota pide a Baracán que tome venganza.
8. La Dama del Mar advierte a Ahuaide que corre peligro y debe huir.
9. Ahuaide agradece a la Dama del Mar sus consejos.
10. La Dama del Mar insiste en llevarla a un lugar seguro.
11. Ahuaide confía en que el bien prevalecerá sobre el mal.
12. Guayota ofrece a Baracán secuestrar a Ahuaide y dar muerte a Teno.
13. Las mujeres del pueblo comentan lo que está ocurriendo.
14. Guayota se ofrece a Baracán para todo lo que mande.
15. Las mujeres del pueblo comentan la maldad de Guayota.

16. Guayota previene a Baracán de los poderes de la Dama del Mar.
17. La Dama del Mar y Majec (EL SOL) acuerdan defender al pueblo.
18. Guayota le expone su maléfico plan a los esbirros de Baracán.
19. Los esbirros aceptan el plan de Guayota.
20. La Dama del Mar y Majec reiteran su decisión de luchar contra Guayota.
21. Guayota ordena que Ahuaide sea raptada cuando se oculte el sol.
22. Los esbirros de Baracán aceptan las instrucciones de Guayota.

Tercer cuadro

1. Ahuaide y Teno dan las gracias a la Dama del Mar y a Majec.
2. Los esbirros de Baracán raptan a Ahuaide.
3. Ahuaide canta tras las rejas de su celda.
4. Ahuaide dice a Baracán que está enamorada de Teno.
5. Baracán ofrece riquezas a Ahuaide por su amor.
6. Entran la Dama del Mar y Majec, Baracán huye.
7. La Dama del Mar y Majec, que con sus poderes levanta la reja de la celda.
8. Baracán huye, los mozos del pueblo lo buscan.
9. Baracán ha muerto despeñado.
10. Ante la Dama del Mar, Guayota acusa a Teno de asesinato.
11. El pueblo comenta la muerte de Baracán.

Segundo acto

Cuarto cuadro

1. La Dama del Mar pide a Zebenzuy que acoja a Ahuaide y a Teno.
2. Zebenzuy acepta.
3. Ahuaide y Teno dan las gracias Zebenzuy.
4. El pueblo festeja la llegada de los enamorados, todos cantan y bailan.
5. Guayota maldice a Ahuaide y acusa de nuevo a Teno.

13 La escultura de Fernando Garciarramos lleva el mismo nombre, «Dama del Mar», y fue pensada tras componer la ópera Aristides Pérez Fariña. Está acabada en bronce, de 1,70 cm de altura, ubicada sobre una peana cilíndrica de acero inoxidable con vistas al mar, en el camino denominado La Barca, en Punta del Hidalgo.

Quinto cuadro
1. La Dama del Mar barrunta una desgracia.
2. Almáciga y Anambre desaparecen al decirles Guayota que son hermanos.
3. Los amantes se despeñan.
4. El pueblo comenta la desgracia.
5. Guayota maldice aTebenzuy por ayudar a los enamorados.
6. Zebenzuy huye y pierde la razón.
Secto cuadro
1. El pueblo lamenta lo ocurrido a Zebenzuy.
2. Majec ordena la muerte de Guayota.
3. Guayota ha muerto.
4. El pueblo canta un himno de libertad. Fin

Análisis social.

Una aproximación al fenómeno reconocimiento

En el constante reconocimiento de la creación musical canaria, dentro del contexto panhispánico, conocedores de que la cultura se resiente del estertor casi definitivo del paso generacional, estos trabajos de recuperación, revalorización, mantenimiento, interpretación y encuentro con la creación –incluso inédita– ayudarán a comprender sociológica y antropológicamente nuestra historia cultural para las siguientes generaciones.

Evidentemente, la afirmación, que se obtiene por su fijación en el catálogo, se atiene a criterios sociales actuales que debemos considerar. Entre ellos, el sometimiento al yugo del programador para reunir la mayor audiencia posible, la madurez de la ciudadanía frente a nuevos repertorios, la voluntad de las seudodemocráticas políticas culturales dirigistas y los recursos disponibles en el ecosistema cultural. No obstante, esta aparente preocupación por estrenar, filmar o grabar una nueva obra para que se reconozca no debe hacernos cejar en el empeño de seguir creando. La obra es producto de la sociedad y sus circunstancias, y esto es ya un valor que el tiempo pondrá en su lugar para pertenecer, indefectiblemente, a la historia.

El autor

Aristides Pérez Fariña nace en Arafo, Tenerife, el 16 de abril de 1934. Ingres a en la Banda de Música Nivaria a los 12 años, siendo su profesor Amílcar González Díaz. Cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife con los profesores Antonio González Ferrera y Santiago Sabina. En 1956 oposita en Madrid para Sargento Músico del Ejército, obteniendo plaza, siendo destinado, primero a la ciudad de Huesca y luego a la Academia General Militar de Zaragoza. Cursa los estudios superiores de armonía, contrapunto, fuga y composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza con Gregorio Garcés y Juan Cordero Castaños, ampliando estudios en Madrid con Ricardo Dorado y en Granada con Carmelo Bernaola. Profesor del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife al crearse las filiales y director de la Banda de Música de La Laguna durante tres temporadas.

Queda finalista en el premio de composición Tortosa 1987. En 1994 se le concede el premio Añavingo, por el Centro Cultural y Recreo de Arafo. Obtiene el primer premio de polifonía en el Certamen Internacional de Torrevieja (Alicante), en 1997, con su composición *Elegía del Mencey*, con letra de Domingo Chico. En 1998, dicha composición es la obra obligada en el referido certamen, obteniendo el primer premio el Coro de la Universidad de Belgrado. Su composición *Seis variaciones para piano sobre un tema popular canario* es grabada en CD por el pianista Moisés de la Rosa en París.

Es miembro de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE), con quien ha grabado en CD su *Poema Sinfónico a la Sombra del Teide*, interpretado por la Banda Juvenil del Conservatorio, en los estudios Fan Music de Santa Cruz de Tenerife. Esta obra es estrenada por la Banda Sinfónica de la Guardia Real. También es miembro de las asociaciones musicales PROMUSCAM en Las Palmas y ASCAM en Madrid. Sus obras figuran en los archivos del Museo Canario de Las Palmas.

Su composición para quinteto de viento *Añavingo* es estrenada en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife por el conjunto instrumental del mismo nombre, y es grabada en Las Palmas por profesores de aquel Conservatorio, dentro del proyecto RALS.

Es autor de la rapsodia *Desde el Teide al Orinoco*, inspirada en motivos del folklore canario-venezolano, encargo

del Centro de la Cultura Canario-Venezolana y grabada por la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Esta partitura es entregada a S.M. la Reina por el alcalde de Arafo, Domingo Calzadilla Ferrera, con motivo de la visita que realizan SS.MM. a Arafo para inaugurar el Auditorio Juan Carlos I. También es autor de un concierto para violonchelo y orquesta. Su *Misa Canaria Campesina* es estrenada en el Hogar Canario de Madrid por el coro Barbieri, dirigido por Tomás Cabrera.

A las dos óperas ya nombradas tenemos que añadir la ópera de bolsillo *El Desahucio*, con letra de Lothar Siemens. Su extenso catálogo compositivo se encuentra en los anexos de este artículo.

Desde 2001 es miembro de número de la Academia de las Artes y Ciencias de la Música, Hijo Predilecto de la Villa de Arafo desde 2008 y Premio de la Música Miguel Castillo 2013 por su trayectoria musical vinculada a la composición.

El catálogo¹⁴

A LA SOMBRA DEL TEIDE, poema sinfónico, banda

ACHAMÁN, ópera en dos actos y seis cuadros sobre la conquista de Canarias

ANDANTE CANTABILE

ANGELA MARIA, marcha de procesión

AÑAVINGO, quinteto de viento

ARAFO CAPITÁN GUANCHE, marcha militar

ARIDANE, micro zarzuela

BRUJAS BAILANDO (en Llano de Maja, Tenerife), clarinete y clarinete bajo

BRUMAS DE AYOSA, quinteto de cuerda

CANARIAS SUITE, clarinete y piano

CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA

DE ISLA EN ISLA, popurrí sobre motivos populares canarios, banda

DESDE EL TEIDE AL ORINOCO, rapsodia canario-venezolana, banda

DOÑA PRIMAVERA, coro mixto

EL CANARIO ENAMORADO, cuarteto, flauta, clarinetes, piano

EL DESAHUCIO, ópera de bolsillo

IMÁGENES DEL MAR, quinteto de viento

INTERMEZZO SAX, saxofón solo

LA BATALLA DE TENERIFE, homenaje a los héroes de la Gesta del 25 de Julio, banda CUMBRES DE ABONA, cuarteto de cuerda

LA DAMA DEL MAR, ópera en 2 actos y 6 cuadros

LA MÚSICA POPULAR CANARIA, coro mixto

I.	ALMA DEL PUEBLO, Folías
II.	ESO ES MENTIRA, Tanganillo-Seguidillas-Saltonas
III.	CANTO A ARAFO
IV.	EN MI CUNA, Malagueñas canarias
V.	UN BAILE BONITO, Sorondongo-Santo Domingo-Vivo-Tajaraste
VI.	CANTO A CANARIAS
VII.	ARRORRÓ HERREÑO
VIII.	SALVE A LA VIRGEN DE CANDELARIA
IX.	YO VOLVERÉ A LA MAR, Habanera
X.	ELEGÍA DEL MENCEY

MISA CANARIA CAMPESINA, coro mixto, órgano y guitarra

PASA JESÚS, marcha de procesión

ROMANZA DE OTOÑO, coro mixto

ROSARIO SONORO, piano

SAN JUAN DE ARAFO, marcha fúnebre

SANTA ANA DEL REALEJO, marcha de procesión

SEIS VARIACIONES PARA PIANO SOBRE UN TEMA POPULAR CANARIO

SINFONÍA N°1, orquesta

SINFONÍA N°2, orquesta

14 Depositado en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife y registrado en la SGAE

Conclusiones

No podemos entender los procesos creativos aislados de su contexto, de manera que la obra de Arístides Pérez Fariña es cocircunstancial a la tradición, y no está alejada de sus coetáneos y modelos, heredados de las corrientes tradicionalistas, iniciada con fuerza en las históricas bandas de música de Tenerife, desde 1869.

El catálogo musical canario contiene obras basadas en su folklore, tradición y músicas populares, al igual que los compendios panhispánicos, y todos se forjaron en los regionalismos y nacionalismos de los siglos XIX y XX.

Dentro de los estudios sociales y sus relaciones culturales, la música popular sigue siendo un filón de investigación inagotable; por eso los estudios socioculturales han ampliado las coordenadas historiográficas, multiplicando poliédricamente las relaciones con el pasado y nuestra forma de entenderlo.

Esta constante revisión de las manifestaciones culturales nos ha permitido establecer el catálogo de lo «clásico y perdurable» frente a lo «contemporáneo y efímero», donde entra en juego lo empático por reconocible.

La ópera, basada en las tradiciones, el folklore y la música popular, se transforma en artes vivas y es reconocida como forma musical performativa del siglo XXI por la participación ciudadana.

Relación de Compositores canarios o residentes en canarias con obras grabadas en los discos RALS¹⁵

ALCÁZAR SARMIENTO, Francisco (1914-1993): CD 7 y 17
ALEMÁN GAJANO, Eliseo (1938-): CD 9 y 28
ALFONSO LÓPEZ, Armando (1931-): CD 1, 2, 6 y 47
ÁLVAREZ GARCÍA, Juan (1909-1954): CD 23
ÁLVAREZ REGALADO, Santiago (1896-1939): CD 7
BÁEZ DE SILVA, Blanca (1920-): CD 1, 2 y 42
BONINO MEDINA, Manuel (1974-): CD 22, 28, 30, 32, 51 y 58

BONNÍN GUERÍN, Manuel (1898-1993): CD 5, 6, 14 y 23
BRITO BÁEZ, Francisco (1943-2008): CD 3, 9, 14 y 45
BRITO LÓPEZ, José Manuel (1971-): CD 30 y 46
CABELLO, Melchor (1588-1678): CD 40
CABRAL LLARENA, Carmelo (1881-1956): CD 7
CASAÑAS RODRÍGUEZ, Efrén (1941-1986): CD 7 y 17
CENTENERA ANDALUZ, Javier (1958-): CD 11
COBIELLA CUEVAS, Luis (1925-2013): CD 11
CRISTÓBAL RAMOS, Raquel (1973-): CD 28, 42 y 51
CRUZ DE CASTRO, Carlos (1941-): CD 3
CURBELO JORGE, Ángel Fernando (1966-): CD 9, 30 y 33
DÁVILA MACÍAS, Rafael (1850-1934): CD 3
DELGADO GÓMEZ, Domingo Crisanto (1806-1856): CD 35 y 56
DÍAZ JEREZ, Dori (1971-): CD 28, 30 y 42
DÍAZ JEREZ, Gustavo (1970-): CD 36, 51 y 58.
DÍAZ PESTANO, Cecilia (1982-): CD 42
DÍAZ RODRÍGUEZ, Benigno (1963-): CD 46 y 57
DÍAZ YERRO, Gonzalo (1977-): CD 57 y 58.
DOMÍNGUEZ MONTESDEOCA, Benjamín (1949-): CD 7
DORESTE GRANDE, Víctor (1902-1966): CD 14 y 53
DURÓN DE ORTEGA, Diego (1653-1731): CD 40 y 55
ENCINOSO FERNÁNDEZ, José Manuel (1969-): CD 33
ENRÍQUEZ, Fermína (1870-1949): CD 26
ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Rafael (1963-): CD 1, 19 y 39
FALCÓN SANABRIA, Juan José (1936-2015): CD 9, 12 y 32
FERNÁNDEZ MEDINA, Ricardo (1965-): CD 11, 22 y 28
FIGUEREDO BORGES, Juan de (¿?-1674): CD 44
GARCÍA AUYANET, Antonio (1968-): CD 27
GARCÍA DE LA TORRE, Andrés (1854-1931): CD 21 y 26
GARCÍA DE LA TORRE, José (1852-1918): CD 21
GARCÍA ORTEGA, Olimpiades (1941-): CD 7

15 Álvarez Martínez, Rosario: «La recuperación y difusión del patrimonio musical español, preocupación constante en las tareas musicológicas de Lothar Siemens y Rosario Álvarez», en: *Lothar Siemens Homenaje en el Museo Canario*. Museo Canario, 2019, pp. 25-64.

GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ, Guillermo (1940-): CD 2
GARCÍA, Joaquín (1710-1779): CD 15
GONZÁLEZ AFONSO, Francisco (1941-): CD 1, 13, 22 y 33
GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, Ramón (1925-2013): CD 1, 13 y 33
GONZÁLEZ FERRERA, Antonio (1906-1972): CD 53
GONZÁLEZ FERRERA, Francisco (1894.1968): CD 53
GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Juan (1633-1710): CD 44
GUERRA SANTANA, Mateo (1735-1791): CD 8 y 24
GUIGOU DEL CASTILLO, Francisco (1835-1897): CD 21 y 26
GUIGOU Y POUJOL, Carlos (1796-1851): CD 10 y 50
GUILLÉN DE HERRERA, Domingo R. (1758-1830): CD 56
GUIMERÁ CORBELL, Enrique (1954-2004): CD 1, 16, 19 y 39
HANNA RIVERO, Antonio (1945-): CD 3
HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José (1879-1955): CD 21 y 26.
HERNÁNDEZ TOLEDO, José (1971-): CD 46
HERNÁNDEZ, Sergio (1975-): CD 57
HIDALGO CODORNIÚ, Juan (1927-): CD 23
INFANTE CONTRERAS, Javier (1974-): CD 27
IRIARTE, Tomás (1750-1791): CD 24
JURADO BUSTAMENTE (ca.1760-1828): CD 56
LANDEIRA, Víctor (1984-): CD 57
LENTINI Y MESSINA, Benito (1793-1846): CD 3, 35, 37 y 50
LEÓN VILLAVERDE, Agustín (1905-1986): CD 53
LEY de la PEÑA, Atilio (1844-¿?): CD 3 y 21
LINARES PINEDA, Miguel Ángel (1961-): CD 1, 2, 11, 47 y 57
LÓPEZ ARENCIBIA, Pedro (1892-1956): CD 7
LÓPEZ, Ambrosio (1532-1590): CD 40
MACHADO, Odette (1987-): CD 46
MANCHADO MEDINA, Luis (1873-1958): CD 3

MANCHADO VIGLIETTI, Antonio (1843-1910): CD 3
MARRERO CÓRDOBA, Juan Vicente (1954-): CD 1 y 5
MARRERO DE ARMAS, Manuel (1907-¿?) CD 7
MARRERO RIVERO, Juan Manuel (1970-): CD 28, 51 y 52
MARTÍNEZ DE LA TORRE, Emma (1889-1981): CD 42 y 53
MARTÍNEZ RAMOS, Alberto (1968-): CD 22 y 28
MARTINÓN NAVARRO, Carmen (1877-1947): CD 3, 26 y 42.
MATEO CABRERA, Ernesto (1981-): CD 46 y 58.
MATEU DE VILLAVICENCIO, Enrique (1960-): CD 28 y 34
MILLARES PADRÓN, Cristóbal José (1774-1846): CD 35 y 37
MILLARES TORRES, Agustín (1826-1896): CD 3, 9, 35 y 50
MOYA GUILLÉN, José (1901-1970): CD 3 y 9
NAVARRO RUIZ, Eusebio (1859-1906): CD 26
NAVARRO, Mariano (1835-¿?): CD 21
OLIVERA OLIVERA, Cirilo (1830-1902): CD 26
OLIVES PALENZUELA, Juan José (1951-): CD 47
PADRÓN RODRÍGUEZ, Juan (1849-1896): CD 21 y 26.
PADRÓN, Luis (1978-): CD 46
PALOMINO, José (1755-1810): CD 3, 37 y 38
PEÑATE ÁLVAREZ, Manuel (1896-1971): CD 14
PÉREZ BRITO, Juan Carlos (1962-): CD 27
PÉREZ FARIÑA, Arístides (1934-): CD 1, 9, 13 y 33
POWER ARROYO, Bartolomé (1823-1879): CD 26
POWER ARROYO, Nicolás (1820-1884): CD 26
POWER Y LUGO-VIÑA, Teobaldo (1848-1884): CD 18, 21, 26 y 29
PRATS MORENO, Joaquín (1958-): CD 7
PUIG HATEM, Carlos (1968-): CD 47
RAMÍREZ FERRERA, Rafael (1910-¿?): CD 7
RAMOS PEÑA, Leandro (1960-): CD 27 y 57

RAMOS RAMOS, Agustín: 1940-): CD 13 y 33

RAMOS TRIANO, Gloria Isabel (1964-): CD 22 y 42

RAVENTÓS GASPAR, Pedro (1919-): CD 3

REDONDO, Francisco (ca.1616-post 1650): CD 41

REIG PASCUAL, Santiago (1921-2012): CD 47

REYES ARMAS, Juan (1857-1922): CD 21

REYES BARTLET, Juan (1889-1967): CD 14

RIVERO, Gilberto (1973 -), CD 46

ROCA ARENCIBIA, Daniel (1965-): CD 9, 14, 28, 30 y 32

RODÓ, Gabriel (1904-1963): CD 14

RODRÍGUEZ CABRERO, José (1904-1991): CD 9

RODRÍGUEZ MOLINA, Manuel (1835-1877): CD 18

RODRÍGUEZ RAMÍREZ, Mario (1961-): CD 27

RUIZ GARCÍA, Juan Manuel (1968-): CD 1, 32, 47 y 51

SABINA CORONA, Santiago (1893-1966): CD 53

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Blas (1935-): CD 7 y 31

SÁNCHEZ SUÁREZ, Carlos (1956-): CD 27

SÁNCHEZ, Manuel (1804-1871): CD 35 y 50

SÁNCHEZ, Moisés R. (1963-): CD 28

SAURÍN GRAS, Teresa (1834-1923): CD 26

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1941-2017): CD 2, 9, 19 y 47

STEIN, Richard H.(1882-1944): CD 4

SUÁREZ CORREA, Lourdes (1962-): CD 42

TARRIDAS, José María (1908-1992): CD 3

TAVARES DE OLIVERA, Nicolás (ca.1615-1648): CD 41

TAVARES, Manuel de (1585-1638): CD 41

TEJERA OSSAVARRY, Santiago (1854-1936): CD 3 y 18

TRUJILLO DELGADO, Gustavo (1972-): CD 19 y 51

UMPIÉRREZ FLORES, Aga (1981-): CD 57

VALIDO, Jacinto (1986-): CD 46

VALLADARES, Juan (¿1795?-¿1862?): CD 37

VALLE CHINESTRA, Bernardino (1849-1928): CD 3, 25, 35 y 50

VEGA SANTANA, Laura (1978-): CD 22, 28, 30, 32, 42 46, 54 y 58.

WEBER COLLINS, Nikolaus Patrick (1977-): CD 27

YOLDI, Miguel de (ca.1634-1674): CD 44

ZOGHBI MANRIQUE DE LARA, Javier (1954-): CD 5, 11, 20, 32 y 46

Bibliografía

Aguilar Rancel, Miguel Ángel (2000). «La música y su entorno social en el Santa Cruz decimonónico». Memoria de licenciatura, Universidad de La Laguna.

Alonso, Celsa (2000). «Nacionalismos I. España Siglo XIX». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* VII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Álvarez Fariña, Conrado (2022). «Francisco Martín Rodríguez (1839-1917), precursor en la traslación de los Cantos Populares Canarios a música para bandas». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*,15, pp. 99-125.

Álvarez Martínez, Rosario (1999). «Ariz Cía, Regino». *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Álvarez Martínez, Rosario (2019). «La recuperación y difusión del patrimonio musical español, preocupación constante en las tareas musicológicas de Lothar Siemens y Rosario Álvarez». *Lothar Siemens Homenaje en el Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario.

Álvarez Martínez, Rosario. 1998 (2002). Libreto a los CD *La Creación Musical en Canarias* 13 y 33. *Obras sinfónicas para banda I y II*, RALS. Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, respectivamente.

Burkholder, J. Peter (1994). *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*. Middleton: Music Library Association.

Carrasco Pino, María Isabel (1993). «Las sociedades musicales en Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX». Memoria de licenciatura, Universidad de La Laguna.

Casares Rodicio, Emilio y Celsa Alonso González (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Coello Martín, Juan Ramón y Julián Plata Suárez (2000). *Educación musical y bandas de música. El caso de la Villa de Arafo*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

Coello Martín, Juan Ramón (1997). *La enseñanza de la música en Tenerife (1857-1991): el caso del Valle de Güímar*. Tesis doctoral, Universidad de La Laguna.

Cook, Nicholas. (2003). *Beyond the score. Music as Performance*. Oxford: University Press.

Danuser, Hermann (2016). *Execution-Interpretation-Perfomance: The history of a Terminological Conflict*. Paulos de Assis. Lovaina: Leuven University Press.

Giombini, Lisa (2018). *Nel gesto, nell’atto L’arte della performance tra opera e evento*. Roma: Università degli Studi di Roma Tre.

Manzano, Miguel (1991). *La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo musical español*. Granada: Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla.

Otaola González, Paloma (2008). «Óscar Esplá y el nacionalismo musical». *Revista de Musicología* 31, 2, pp. 456-497.

Pedrell, Felipe (1891). *Por nuestra música*. Madrid: Heinrich y Cía.

Russel Hallowell, Sean (2019). *Towards a Phenomenology of Musical Borrowing*. Cambridge: University Press.

Valenti Ferro, Enzo (1997). *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.

VARIA

Desvelando a Joseph Guerra. Un canario de Tenerife anfitrión de Baruj Spinoza en Ámsterdam entre 1656 y 1661

Unveiling Joseph Guerra. A canary man from Tenerife host of Baruj Spinoza in Amsterdam between 1656 and 1661

Vicente Hernández Pedrero¹
Julio Alejandro Carreño Guillén²
Bosco González Delgado³
Sara Reyes Vera⁴

Entregado: 25 de julio de 2025
Aceptado: 19 de septiembre de 2025

Resumen: En este artículo damos noticia del resultado provisional de una investigación sobre un hecho de especial relevancia histórica que tuvo lugar en Ámsterdam entre 1656 y 1661, hecho al que un ilustre canario, Joseph Guerra, está vinculado. Las pesquisas realizadas invitan a pensar en la significancia de las tertulias celebradas en la casa de Guerra en dicha ciudad, principalmente por dos motivos: el primero de ellos es el carácter hispano de tales encuentros y el segundo es la relevancia filosófica de los temas abordados en tales tertulias, destacando la presencia asidua de Baruj Spinoza en ellos.

Palabras clave: Joseph Guerra, Baruj Spinoza, Ámsterdam.

Abstract: In this article we report on the provisional results of an investigation into an event of particular historical significance that took place in Amsterdam between 1656 and 1661, an event to which an illustrious Canarian, Joseph Guerra, is linked. The research carried out invites us to reflect on the significance of the gatherings held at Guerra's house in that city, mainly for two reasons: the first is the Hispanic nature of these meetings and the second is the philosophical relevance of the topics discussed at these gatherings, highlighting the regular presence of Baruch Spinoza at them.

Keywords: Joseph Guerra, Baruj Spinoza, Ámsterdam.

¹²³⁴ Universidad de La Laguna. vpedrero@ull.edu.es julioalejandro.rpf.ull@gmail.com filosofiasindisciplina@gmail.com juanbosco.gd@gmail.com

Baruj Spinoza (1623-1677) representa, sin duda, uno de los mayores y más claros ejemplos de coherencia entre unas circunstancias vitales y la elaboración y el desarrollo sistemático de una filosofía propia. De ahí la enorme importancia de una biografía capaz de recabar todos los aspectos y datos posibles referidos a una vida corta, pero singularmente intensa y original. Tal ha sido el objetivo de toda la investigación biográfica realizada hasta ahora. En ese sentido y para nuestro propósito, hay un episodio de gran importancia que conviene destacar: el descubrimiento, dado a conocer por parte de Revah (1959, pp. 30-35, 64-68), de la tertulia que tuvo lugar entre 1656 y 1661 en la casa de Ámsterdam del «caballero canario» José Guerra⁵. A partir de ese dato, extraído de las respectivas denuncias ante la Inquisición del oficial Maltranilla⁶ y del fraile Solano⁷ en 1659, ha quedado establecida biográficamente la continuada presencia de Spinoza en Ámsterdam como participante de la mencionada tertulia desde su expulsión de la Sinagoga en julio de 1656 hasta su aparición en Rijnsburg en 1661.

Nuestro propósito en esta investigación tiene una doble vertiente: de un lado, desvelar la verdadera identidad y las coordenadas biográficas de José Guerra, el «caballero canario» anfitrión de Spinoza en Ámsterdam, quien regresó a la isla de Tenerife en 1661 –hoy ya lo sabemos– y fue interrogado por la Inquisición antes de su muerte en 1662. De otro lado, y esto es altamente significativo, la demostración empírica del carácter «hispano» de aquella tertulia en casa de José Guerra a la que acudía regularmente Spinoza junto a Juan de Prado, el médico Reynoso o el comerciante Pacheco, entre otros. Por si quedaba alguna duda tras las denuncias de Maltranilla y Solano, en la tertulia de la casa de Guerra, como no podía ser de otro modo, se hablaba, sin duda, en español⁸. Maltranilla lo expresa diciendo que «el tal Spinoza debía ser ateo porque decía que

sólo puede hablarse de Dios filosofalmente»⁹. Es decir, que Spinoza explicaba y razonaba su filosofía en lengua española.

En este sentido, además, cabe considerar una circunstancia muy particular. Por las fechas en que comenzó la tertulia, tras la llegada de José Guerra a Ámsterdam procedente de la isla de Tenerife el 6 de julio de 1656, Spinoza, excomulgado veintiún días más tarde, el 27 de julio, ya debía tener planteada la redacción en español de su *Apología*, de defensa de su pensamiento ante el *Herem*¹⁰ de las autoridades de la Sinagoga. A partir de aquí damos noticia de un nuevo y sorprendente giro en el contexto histórico-filosófico, porque si, como todo parece indicar, la *Apología* escrita en español constituye un esbozo o preámbulo de lo que será más tarde la filosofía expuesta en la edición latina del *Tratado Teológico-Político*¹¹, entonces cobra total verosimilitud sostener que los principios básicos de dicha obra ya habían sido defendidos verbalmente en lengua española por Spinoza en la tertulia «marrana» que tuvo lugar durante ese tiempo en casa de José Guerra. A nuestro juicio, este es un acontecimiento paradigmático y singular, dada la enorme importancia de la actual recuperación del TTP en el marco de una renovada visión histórica de la Filosofía como la que ha llevado a cabo Jürgen Habermas (2019). Una vez establecida la condición hispana del origen discursivo del TTP podríamos decir entonces, parafraseando en un sentido no metafórico el conocido título de Steven Nadler, que el libro editado en 1670 habría sido realmente «fraguado» en la tertulia de la casa de José Guerra (Nadler, 2022).

Pero, ¿qué hacía José Guerra, un canario de la isla de Tenerife, en Ámsterdam en 1656? Podía tratarse de uno más entre tantos comerciantes que entonces visitaban la ciudad holandesa para supervisar negocios o estrechar nuevos lazos comerciales¹². Hoy sabemos que José Gue-

rra de Ayala y Llarena era, además, el Octavo Señor de Valleguerra, una comarca del norte de Tenerife, y regidor perpetuo de la isla, distinción pareja a un actual consejero de institución pública, con la salvedad de que esta tenía entonces carácter hereditario. Pertenecía a una de las familias más influyentes y económicamente poderosas de la nueva nobleza canaria y era descendiente directo de conquistadores que participaron en el primer reparto de tierras que llevara a cabo el adelantado Alonso Fernández de Lugo. Guerra había llegado a Ámsterdam el 6 de julio de 1656, curiosamente, como ya se ha dicho, veintiún días antes del proceso de excomunión de Spinoza¹³.

La casa de Guerra, cuya localización está siendo objeto de esta investigación, era, sin lugar a duda, un punto de encuentro habitual de la comunidad hispano-hablante de la ciudad flamenca. Aunque la razón principal del traslado de Guerra a Ámsterdam pudiera ser la intención de tratarse lo que creía era lepra, todo apunta a que su conexión con otros españoles residentes en la ciudad era previa y facilitó tanto el viaje como la instalación de su residencia: o bien el propio Guerra o el fraile que lo acompañaba o ambos, conocían, al menos, al médico Miguel Reinoso. No es baladí considerar que Guerra tuviera también la intención de este contacto como motivo secundario de su viaje, razón por la cual podemos dar por sentado que se trataba de una persona con inquietudes e interesada en el pensamiento de su época; ¿por qué, si no, posibilitar la celebración de una tertulia filosófica en su casa, además, habitual?

Sin embargo, ciertos datos apuntan a que podría haber sido Juan de Prado quien hizo de enlace y posible facilitador tanto de la conexión de Guerra con la comunidad castellanoparlante como de la propia tertulia: el 25 de septiembre de 1669, el maestro sedero Diego Méndez, natural de la isla de La Palma, denunció ante el comisario de la ciudad tinerfeña de La Laguna que había conocido a Prado en 1658 en casa de un colega sevillano en Ámsterdam, donde, al parecer, vivía con su esposa y sus tres hijos (Nadler, 2021, pp. 182-183), habiendo sabi-

flamenca afincada en Canarias, como también hubo numerosos comerciantes y miembros de la aristocracia insular que se trasladaron a los Países Bajos. Cfr. Anaya Hernández (1998, pp. 133-144).

13 José Guerra llega a Ámsterdam 21 días antes del *Herem* contra Spinoza. Sin embargo, por esas fechas ya era pública en la comunidad y la Sinagoga judía la desafección de Prado y de Spinoza. En tal sentido, podría hablarse de un proceso de excomunión «Spinoza/ Prado», proceso del que José Guerra es testigo directo. Por otro lado, un aspecto relevante de los testimonios de Solano y Maltranilla se refiere al hecho de que tanto Spinoza como Prado sufrían el ostracismo de la comunidad judía y por ese entonces ambos se «prestaban compañía mutua en Ámsterdam». Cf. Albiac (2013, p. 256); Nadler (2021, pp. 182-183).

do de la llegada a Tenerife de uno de ellos, en concreto Felipa, casada con Gaspar Matis, también médico, que se encontraba en La Laguna desde varios meses antes. Esto quiere decir que el contacto de Prado con la isla de Tenerife se remonta a mucho antes de 1669 y es facilitado por su yerno, Gaspar Matis (Nadler, 2021, pp. 182-183). La prueba es la carta escrita por Prado a los responsables inquisidores canarios y fechada el 22 de junio de 1667 en la que exponía sus argumentos para librarse de la persecución del Santo Oficio. La gestión a su favor, además, debía ser llevada a cabo por Francisco Baptista Benítez Pereyra de Lugo y Castillo, militar y aristócrata isleño, a quien se dirigió igualmente por carta datada en la misma fecha: 22 de junio de 1667. La razón por la cual Prado confió en este notable personaje para que intercediera en su nombre ante el Santo Oficio la encontramos en el Tomo 1 del *Nobiliario y Blasón de Canarias*: además de ser una persona muy reconocida social, militar y políticamente, era yerno de Miguel Gerónimo Interián de Ayala, receptor jubilado del Santo Oficio (Fernández Bethencourt, 1878, t. I, pp. 71-72).

¿Cómo conoció Prado, residente en Holanda, a este influyente personaje isleño¹⁴? ¿A través de su yerno Gaspar Matis, tal vez? ¿Antes de 1656? El caso es que las dos misivas llegaron a la isla en 1669 y todo apunta a que fue Felipa de Prado quien las entregó en nombre de su padre a Francisco Lugo y Castillo. Por otro lado, dado que tanto Guerra como Lugo y Castillo tenían rango militar de capitán, ambos pertenecían a destacadas casas nobiliarias, compartían la distinción hereditaria de regidor perpetuo de la isla, eran vecinos de La Orotava¹⁵ y tenían, prácticamente, la misma edad, es evidente que se conocían. ¿Conectó Lugo y Castillo a Guerra con Juan de Prado o fue Guerra quien indicó a Prado que Lugo y Castillo era la persona a quien debía dirigirse? ¿Jugó Prado algún papel en el traslado de Guerra a Ámsterdam? De ser así, ¿fue Prado el verdadero promotor de la tertulia en casa de José Guerra en la cual se integró Spinoza?

En la tertulia de la casa de Guerra, como era natural, se hablaba en español. En ella, además de Miguel Reinoso y el también ya mencionado Pacheco, participaban igualmente Spinoza y Juan de Prado, quien, en su condición

14 Francisco Baptista Benítez Pereyra de Lugo y Castillo era señor en parte de las islas de la Gomera y El Hierro, regidor perpetuo de Tenerife, capitán de infantería, alcalde y castellano de Puerto de la Cruz, comisario y procurador general de Tenerife ante el rey Felipe IV. Fernández Bethencourt (1878, t. I, pp. 71-72).

15 En el artículo ya referenciado de Luis Alberto Anaya Hernández se recoge el documento en el que Francisco Lugo y Castillo acusa recibo de ambas misivas.

5 Domínguez (1994, p. 10), Nadler (2021, pp. 182, 197, 213-215); Albiac (2013, pp. 577-578); Yovel (1995, p. 92).

6 Albiac (2013, pp. 576-579); Domínguez, comp. (1995, pp. 190-191).

7 Albiac, (2013, pp. pp. 569-575); Domínguez, comp. (1995, pp. 188-190).

8 «(...) él mismo reconocía que el idioma en que había sido educado no era el holandés y en su biblioteca no consta un solo libro en portugués. Sabemos, por el contrario, que el español era una lengua obligatoria en la escuela en que él inició sus estudios y que en ella redactó la *Apología* para justificar su expulsión de la sinagoga (1656); que durante los años siguientes asistía a una tertulia de españoles (Lorenzo Escudero, José Guerra, Juan de Prado, Dr. Reynoso) y mostraba deseos de ver España; (...); que en su biblioteca existían diecisiete obras en castellano, muchas de ellas de grandes clásicos, y otras siete relacionadas con nuestro país y nuestra cultura». Cfr. Domínguez (1994, p. 10).

9 La expresión «no haber Dios sino filosofalmente», en efecto, aparece de forma textual en la declaración de Solano, pero tanto éste como Maltranilla, después de escuchar a Prado y a Spinoza, venían a coincidir en la misma idea, que Maltranilla, un día más tarde, había expresado diciendo que tanto Prado como Spinoza, en realidad, «no profesaban ninguna [fe religiosa]». A este nivel, no hay duda alguna sobre la coincidencia de opiniones entre Prado y Spinoza, tal como pudieron escuchar directamente Solano y Maltranilla en la tertulia de la casa de José Guerra. Cf. Nadler (2021, pp. 213-214); Spinoza (1987, pp. 16-17).

10 «El texto hebreo no se conserva, pero la versión portuguesa se encuentra en el Libro de Ordenanzas (*Livro dos Acordos da Nação e Ascamoto*), Archivos Municipales de la Ciudad de Ámsterdam, Archivos de la Comunidad Judía Portuguesa en Ámsterdam, archivo 334, nº 19, fol. 408». Cfr. Nadler (2022, p. 29).

11 En adelante TTP.

12 Las actividades mercantiles entre las islas y los Países Bajos eran muy frecuentes y fructíferas. Como consecuencia, hubo una amplia colonia



Casa de la familia Guerra en la calle Nava y Grimón de San Cristóbal de La Laguna.

de médico, diagnosticó a Guerra como enfermo de sífilis (Anaya Hernández, 1981. p. 53), infección que su posterior ceguera acabaría por confirmar. A la tertulia se sumaron eventualmente otros personajes, entre ellos, el agustino español Tomás Solano y Robles y el capitán Miguel de Maltranilla. A pesar de su participación en ella, el 8 y 9 de agosto de 1659, el fraile Tomás Solano y el oficial Miguel Pérez de Maltranilla denunciaron ante la Inquisición lo que sucedía en casa de José Guerra, muy probablemente como estrategia para esquivar el juicio inquisitorial al que podían ser sometidos. Solano había permanecido en Ámsterdam desde agosto de 1658 hasta marzo de 1659 (siete meses) y había compartido vivienda con el capitán Maltranilla durante los últimos dos meses. Una vez en Madrid, ambos se coordinaron para llevar a cabo sus respectivas declaraciones exculpatorias en días sucesivos. De estas se desprende que habían acudido, juntos o por separado, a la tertulia de Guerra durante un periodo de tiempo indeterminado, pero «muy de ordinario». El 8 y el 9 de agosto de 1659 la Inquisición tomó testimonio, sucesivamente, a Tomás Solano y Robles y Miguel Pérez de Maltranilla, quienes confirmaron la presencia de Prado y Spinoza en la casa del canario (Revah, 1959).

Hasta ahora, muy poco sabíamos realmente de la figura de José Guerra, pero ya hemos comenzado a desvelar sus primeros datos biográficos. El capitán José Guerra de Ayala y Larena nació en La Laguna en 1628. Hijo del capitán y alcaide del castillo principal de la ciudad de Santa Cruz, Hernando Esteban Guerra de Ayala y Ascanio, Séptimo Señor de Valleguerra, y de la Señora de

la Villa de la Orotava Clara Larena Calderón. Vivió en la casa de la familia Guerra, hoy desaparecida, que estaba ubicada en la calle Nava y Grimón de la ciudad de La Laguna. Cuando se trasladó a Ámsterdam, en 1656, tenía 28 años. Dado el empeoramiento de su enfermedad regresó a Tenerife a finales de 1661, por las mismas fechas en que Spinoza abandonó Ámsterdam, tal y como demuestra su correspondencia con Henry Oldenburg¹⁶.

El 31 de marzo de 1662 el Santo Oficio, a través del comisario inquisidor fray Juan García del Castillo, como pesquisa de la investigación que se llevaba a cabo entonces contra Juan de Prado, igual que contra otros marranos, José Guerra fue interrogado, probablemente, tras haber sido mencionado por Maltranilla¹⁷ y Solano en sus declaraciones anteriores¹⁸. Debido al avanzado estado de la enfermedad que padecía Guerra, el interrogatorio tuvo lugar en su casa de la Villa de La Orotava (Luque Hernández, 1998, p. 422). El testimonio es conservado como legajo 2374 de la sección Inquisición del Archivo Histórico Nacional. En esta testificación, rescatada por

16 Cfr. Spinoza (1988). *Correspondencia*. Alianza Editorial. (Cf. edición C. Gebhardt, número 2). Cf., Ep 1, Oldenburg a Spinoza, 26 de agosto de 1661; Ep 2, Spinoza a Oldenburg, principios de septiembre de 1661; Ep 3, Oldenburg a Spinoza, 27 de septiembre de 1661; Ep 4, Spinoza a Oldenburg, inicio de octubre de 1661; Ep 5, de Oldenburg a Spinoza, 21 de octubre de 1661.

17 La casa de José Guerra en Ámsterdam daba cobijo de forma indudable a una tertulia hispana a la que acudían Prado y Spinoza. «-Maltranilla dice que ambos se reunían regularmente con otros en la casa de José Guerra, un noble procedente de las Islas Canarias...-». Véase Nadler (2021, p. 182).

18 No se trató por parte de José Guerra, como apunta Anaya Hernández, de una declaración voluntaria, sino a instancias de García del Castillo, el comisario inquisidor. Anaya Hernández (1998, pp. 133-144).



Casa de la madre de José Guerra en la Villa de La Orotava, donde fue interrogado por la Inquisición poco antes de su muerte en 1662.

Israel Revah, José Guerra habló de Prado refiriéndose a él como un personaje inteligente y abiertamente ateo que, sin embargo, buscaba aparentemente el favor de una y otra religión, bien como burla o bien con intención de encontrar protección al saber que era buscado por el Santo Oficio, de lo cual se jactaba.

No habló de Spinoza, a pesar de que Maltranilla y Solano dieron fe de la presencia de este en la tertulia de Guerra. ¿La razón? Entre Spinoza y su anfitrión en Ámsterdam, José Guerra, había solo una diferencia de edad de cuatro años. ¿Qué relación había entre ambos? ¿Existen pruebas documentales de esta? ¿Cartas? ¿Escritos de Spinoza entregados a Guerra? ¿Pudo regresar José Guerra a Tenerife con algún documento manuscrito de Spinoza, quedando entre sus pertenencias tras su pronta muerte el 7 de junio de 1662 en La Orotava, según consta en el registro del archivo parroquial?¹⁹

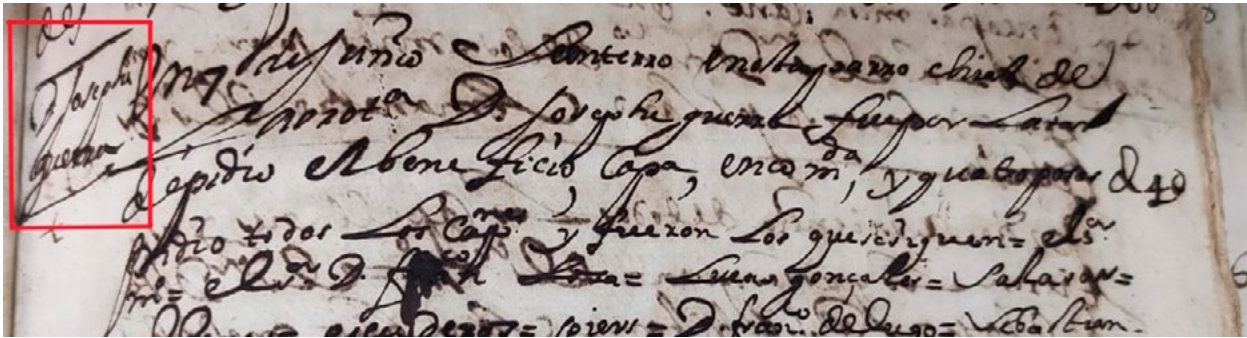
En una próxima investigación de ida y vuelta entre la ciudad de Ámsterdam y la isla canaria de Tenerife durante las décadas de 1650-60 y 1660-70, queda aún por explorar la presencia en la isla del matrimonio formado por Felipa de Prado y Gaspar Matis, en correspondencia con la carta

19 José Guerra murió sin descendencia. Su legado quedó en manos de sus herederos y, por tanto, tal y como sucedía con otros linajes de renombre, sus pertenencias documentales pasaron a formar parte del archivo de la familia Guerra. Debido a posteriores repartos y herencias el archivo Guerra se encuentra, en la actualidad, disperso. Este equipo tiene constancia de que parte de él está en posesión de la familia canaria Álvarez de Buergo y el resto entre los legajos de varios archivos históricos custodiados y conservados por instituciones públicas. El objetivo es hallar entre esos legajos algún documento relativo a Spinoza después de cinco años de tertulia y reflexión compartida.

enviada por Juan de Prado a la Inquisición canaria. Nos interesa también descubrir la localización concreta de la casa de José Guerra en Ámsterdam, hasta ahora desconocida. Y esto último, además, en conexión con un asunto que ha pasado inadvertido: ¿dónde se alojaba físicamente Spinoza tras su excomunión de la Sinagoga y consiguiente expulsión de la comunidad judía mientras acudía regularmente a la tertulia de Guerra? ¿En la casa de Van den Enden? ¿En el entorno familiar de Prado?

La investigación en curso acerca de José Guerra y su tertulia hispana en Ámsterdam recupera y pone en valor actual aquella antigua reflexión de Vidal Peña en su introducción a la *Ética* de Spinoza (1987), donde decía:

Los archivos de la Inquisición, exhumados oportunamente por Revah, nos proporcionan esos preciosos datos. Preciosos no sólo por lo que tienen de sabrosa *tranche de vie* española de aquel feliz tiempo, sino porque nos permiten suponer con cierta solidez que la amistad de Prado y Espinosa no careció de importancia, que sus comunes intereses ideológicos eran más radicales que los de las confesiones cristianas de la época, y que resultaban alimentados, además, por el contacto con un grupo de emigrados españoles. No es difícil imaginarse el ambiente de aquella tertulia como el de una escuela de desarraigo: acaso la decisiva escuela de Espinosa. Españoles exilados por judaizantes, judaizantes que se han vuelto ateos. No disponer de un testigo que nos



Registro de enterramiento del archivo parroquial de la Villa de La Orotava de Joseph Guerra.

haya transmitido al por menor los coloquios de ese inquietante cenáculo es, quizá, la más deplorable laguna en la biografía de Espinosa

Pues bien, esta investigación actual sobre José Guerra y su tertulia hispana, aunque con retraso y modestamente, quiere corregir en parte ese vacío y esa laguna biográfica.

Nos proponemos continuar investigando en torno a estas circunstancias biográficas de Spinoza, dando cuenta de todo aquello que podamos ir descubriendo. Sin embargo, de la investigación llevada a cabo hasta ahora, se desprenden ya los siguientes resultados:

Bibliografía

Albiac, Gabriel (2013) *La sinagoga vacía. Un estudio de las fuentes marranas del espinosismo*. Editorial Tecnos.

Anaya Hernández, Luis Alberto (1998). «El Doctor D. Juan de Prado y la Inquisición canaria». *Historia Social*, 32.

Anaya Hernández, Luis Alberto (1981). «El converso Duarte Henríquez Álvarez, arrendador de las Rentas Reales de Canarias». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27, p 83.

Domínguez, Atilano (1994). «España en Spinoza y Spinoza en España (a modo de introducción)». *Spinoza y España*. Universidad de Castilla-La Mancha.

Domínguez, Atilano (comp.) (1995). *Biografías de Spinoza*. Alianza Editorial.

Fernández Bethencourt, Francisco (1878). *Nobiliario y Blasón de Canarias*, tomo I. Imprenta Isleña.

Primero: Se ha revelado documentalmente el perfil biográfico de José Guerra, quedando establecidos su lugar de nacimiento y condición social, así como la fecha y lugar de su prematura muerte en la Villa de la Orotava previo interrogatorio por la Inquisición en 1662. A partir de ahora, la figura de José Guerra, anfitrión en Ámsterdam de Juan de Prado y Baruj Spinoza, ha salido del anonimato y cobrado una merecida importancia.

Segundo: La indagación sobre la figura de José Guerra y las circunstancias de la tertulia en su casa de Ámsterdam durante los años 1656 y 1661 constituyen una demostración empírica acerca del carácter hispanohablante de aquella tertulia y su alta significación teórica respecto al pensamiento y la obra de Baruj Spinoza.

Habermas, Jürgen (2019). *Auch eine Geschichte der Philosophie, Band 2. Vernünfrige Freiheit. Spuren des Diskurses über Glauden und Wissen*. Suhrkamp Verlag.

Luque Hernández, Antonio (1998). *La Orotava, corazón de Tenerife*. Ayuntamiento de La Orotava.

Nadler, Steven (2021). *Spinoza*. Ediciones Acento.

Nadler, Steven (2022). *Un libro fraguado en el infierno. El Tratado teológico-político de Spinoza*. Editorial Trotta.

Revah, Israel (1959). *Spinoza et le Dr. Juan de Prado*. École Pratique des Hautes Études-Sorbonne, Études Juives I, París.

Spinoza (1987). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Alianza Editorial.

Spinoza (1988). *Correspondencia*. Alianza Editorial.

Yovel, Yirmiyahu (1995). *Spinoza, el marrano de la razón*. Editorial Anaya & Mario Muchnik.

CONFERENCIAS

Luis Rodríguez Figueroa, pensador y político¹

Milagros Luis Brito²

Entregado: 22 de julio de 2025
Aceptado: 19 de septiembre de 2025

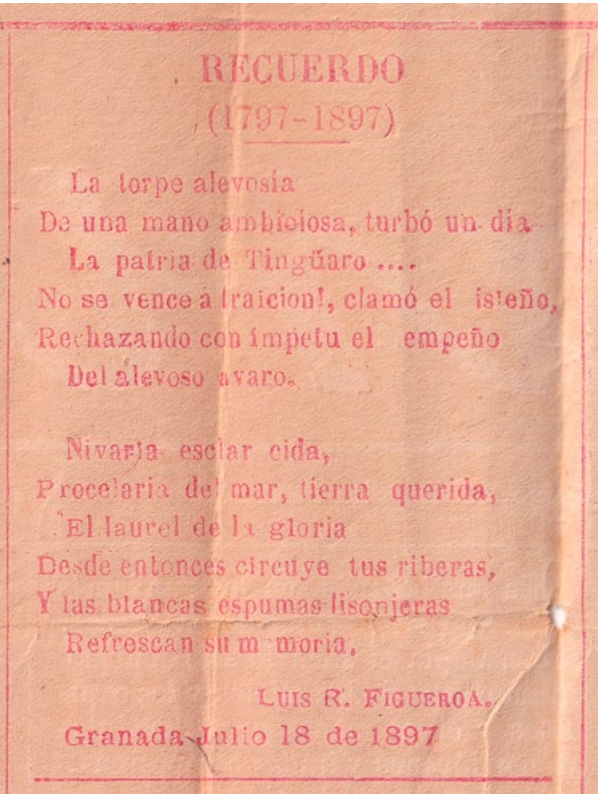
Hay momentos en la vida de las personas en los que se tiene la percepción de que los círculos se cierran. Las líneas se redondean y se encuentran de nuevo; se cierran. Se cierran los tiempos, los conocimientos y los recuerdos.

Este año 2024 he experimentado esa sensación en varias ocasiones. Esta noche aquí, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, lo vuelvo a percibir.

Sin duda, para mí es un orgullo compartir con ustedes esta noche del mes de julio. Un mes referencia por identidad y vivencias para las personas que somos del Puerto de la Cruz. Y no se me ocurre un espacio mejor que este, en una fecha emblemática, para dar las gracias.

Señoras, señores, buenas noches. Quiero agradecer al Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias la oportunidad que me brinda de intervenir en el marco de su ciclo de historia local, incluido en el programa de las Fiestas, de las Grandes Fiestas de Julio. Agradezco, igualmente, la sugerencia para traer una vez más al presente la figura de aquel hombre que nació en el Puerto de la Cruz en noviembre de 1875, Luis Rodríguez de la Sierra y Figueroa.

El pasado mes de mayo se cumplieron cuarenta años de un acontecimiento que marcó mi vida. A mediodía del 3 de mayo de 1984, en la calle Quintana, delante del hotel Marquesa, recibí el Premio de Investigación Histórica José Agustín Álvarez Rixo. Me fue entregado, en acto público, por el entonces alcalde de la ciudad, Francisco Afonso, quien apenas unos meses después abandonaría la alcaldía para tomar posesión como gobernador civil.



Composición poética de Luis R. Figueroa.

El tribunal que se había constituido para evaluar los trabajos decidió premiar la investigación de una portuense en fase de licenciarse que indagó sobre la trayectoria vital y profesional de un hombre que desconocía, bajo la dirección de su profesor de Historia de Canarias, Oswaldo Brito, y cuyo incentivo principal era la publicación de la obra mejor valorada.

1 Conferencia impartida en julio de 2024 en el Salón de Plenos del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz dentro del ciclo «El IEHC con las Fiestas de Julio».
2 Historiadora y gestora de proyectos. Correo electrónico: mluibri@gmail.com.

Esta noche aquí, con ustedes, cuarenta años después, quiero compartir trozos de la vida de Luis Rodríguez Figueroa, concejal de este Ayuntamiento entre otros cargos, pero quiero también recordar y reivindicar a dos personas relevantes que, desgraciadamente, ya no están con nosotras, Francisco Afonso y Oswaldo Brito. Aquel alcalde amable, afable y querido; y el historiador e investigador, enraizado en el Puerto, que falleció el año 2022. Los dos fueron esenciales para hacer posible la recuperación histórica de Rodríguez Figueroa. Como lo fue también otro hombre que falleció hace más de una década, Manuel López, o el Premio Canarias de Cultura Popular, Manuel Lorenzo Perera.

Me sumo, además, a la iniciativa de reconocimiento y homenaje a la figura de Melecio Hernández, memorialista y conocedor profundo de la historia y la cultura de nuestro pueblo.

Fue Manuel Lorenzo Perera quien, en un viaje en guagua a La Laguna, despertó mi curiosidad para que investigara al personaje que protagoniza esta intervención. «A ti que tanto te gusta la historia de Canarias, ¿por qué no rescatas datos de la vida de Luis Rodríguez Figueroa? No lo conoces, ¿verdad? Si hablas con Manolo López, él te contará cosas».

Y eso hice. En el despacho de aquel abogado ilustre en la calle de San Felipe, empecé a descubrir a uno de los personajes históricos que más me han impresionado a lo largo de mi vida. Por eso no dudé en plasmar por escrito en la introducción de la publicación que a lo largo del proceso de investigación «me había enamorado de él».

Aquel hombre, del que nadie me había hablado, a quien yo no conocía ni había estudiado, me estimuló como historiadora y me impactó como persona. Era una mezcla casi perfecta entre creatividad, capacidad de análisis, visión y sensibilidad. A lo que añadía compromiso, honestidad y visión de Canarias. Sin olvidar la convicción sobre la necesidad de cultivar la mente y el cuerpo; el desarrollo intelectual, el compromiso político y la actividad física y deportiva.

Sería casi imposible explicar sus razonamientos, la contundencia y la creatividad, sin detenernos en analizar el contexto histórico de su vida. Entre la fecha de su nacimiento (1875) y la de su muerte (1936) creció, estudió y se formó entre Tenerife y Granada, en el periodo de la Restauración borbónica. Pero vivió también la pérdida de las últimas

colonias españolas, los impactos de la Primera Guerra Mundial, la dictadura de Primo de Rivera, la llegada de la II República Española y el estallido de la Guerra Civil.

Le tocó vivir una de las etapas más fascinantes de la Canarias contemporánea: los efectos de la crisis de la cochinilla; el nacimiento del Movimiento Obrero o el encaje del nuevo modelo económico de exportación, basado en la trilogía papas, tomates y plátanos; los inicios del Regionalismo canario, o el estreno del turismo de salud.

Dedicó su vida a reflexionar y estudiar los temas importantes para las personas, a pensar. Abogado, poeta, narrador, periodista y político, es un personaje poliédrico; un hombre comprometido con la transformación de la sociedad arcaica en la que le tocó vivir, corrompida por el caciquismo y la incultura.

Nació Luis Rodríguez de la Sierra y Figueroa el 19 de noviembre de 1875, siendo el segundo de ocho hermanos. Su padre, originario de La Orotava, Luis Rodríguez de la Sierra Padrón, republicano y masón, fue concejal del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, donde propuso, entre otras cosas, la construcción del embarcadero del Penitente. Su madre, Emilia Figueroa Morales, era natural del Puerto de la Cruz.

La desahogada situación económica familiar, fundamentada en las exportaciones de productos agrícolas y cochinilla, le permitió estudiar en el Instituto de Canarias de La Laguna, y trasladarse posteriormente a Granada, de donde regresó en 1896, ya con el título de abogado.

Prácticamente desde su regreso a la isla se incorporó a la masonería, reorganizada en Canarias a partir del 1868, y con un papel significativo entre la burguesía liberal y republicana. Rodríguez Figueroa se incorporó al movimiento en plena expansión de logias por las Islas, perteneciendo a la de Añaza, en Santa Cruz de Tenerife, entre 1897 y 1910, cuando causó baja por falta de asistencia y de pago de las cuotas. Adoptó el nombre simbólico de Tirteo, el poeta griego nacido en Mileto, en el siglo VII antes de Cristo, cuya obra ensalza las virtudes y la fortaleza.

Seguía viviendo su familia aquí al lado, en la calle Santo Domingo, en el antiguo convento, adquirido por su padre en pública subasta a los frailes dominicos, hasta principios del siglo XX cuando se trasladaron a La Dehesa, a Villa Rosalba.

Loreto Melo, una mujer procedente de la burguesía portuguesa, se convirtió en su esposa. Durante un tiempo vivieron en la calle Numancia, en Santa Cruz, aunque la residencia definitiva de la pareja sería la vivienda situada en La Laguna, en las proximidades de la Plaza de la Concepción, Villa Loreto. De esta mansión todas las fuentes coinciden en destacar la inmensa biblioteca que albergaba, con cientos de ejemplares de libros en distintos idiomas. Poseía también una notable pinacoteca y un llamativo gimnasio. Era allí adonde tenían que acudir desde primeras horas de la mañana todos sus hijos para cultivar el cuerpo, para entrenar a esgrima o a lucha canaria; para practicar boxeo, barras o paralelas, siempre con el objetivo de trabajar la cultura física y la disciplina.

Allí vivieron con sus diez hijos: Luis, Rosalba, Guetón, Hostilio, Ligia, Manlio, Layo, Elio, Arnaldo y Orlando, muriendo Loreto tras este último parto. Al mes de ser viudo, falleció también el primogénito, Luis, de una meningitis. Viudo, y teniendo que hacerse cargo de nueve hijos, desde el Obispado se le envió un grupo de mujeres para que le ayudaran en el cuidado familiar, propuesta que él rechazó de forma contundente.

Don Luis, una vez terminada la carrera, al volver a Tenerife ejerció como abogado en la calle Numancia en Santa Cruz, donde localizó su despacho, y posteriormente en su vivienda familiar en La Laguna, en cuyo Colegio profesional ingresó en 1907. Obtuvo la cátedra de Derecho Administrativo en 1921 y se convirtió en decano de la Facultad de Derecho en 1927.

Fue un prolífico escritor que abarcó desde la narrativa a la poesía, o los múltiples artículos periodísticos. Escribió sobre la composición y las relaciones sociales; sobre Derecho y Economía. Escribió sobre Historia y sobre Mitología.

Inició sus relatos periodísticos en *El Pueblo* en 1894, un semanario de la Juventud Republicana que dirigió Francisco Rodríguez López. En 1899 surgió *La Palestra*, publicación a la que se vinculó desde sus inicios, alternando su firma con el seudónimo adoptado, Guillón Barrús, y fue el periódico que acogió sus primeras poesías.

La Palestra resultó el canal elegido por don Luis para intentar acercar a través del periodismo a las dos islas mayores del Archipiélago. Tomó la iniciativa de celebrar una asamblea en Santa Cruz, con la participación de periodistas e intelectuales. Como recogió Bernardo

Chevilly en *Recuerdos del tiempo viejo*, publicado en 1932, lo hizo con el propósito de dar una tregua a las «insidiosas y perturbadoras campañas que la prensa de ambas islas sostenía y que había envenenado el alma de la Región, para llegar quizás a una paz duradera entre la familia canaria». Desde Gran Canaria acudieron a la cita el canónigo de la Catedral, don José López Martín, y los periodistas Feo, Betancor, Navarro, Boissier y Monzón, entre otros. Por Tenerife acudieron Patricio Estévez, Pérez Armas, Acevedo Rodríguez, Bonnet, Mario Arozena, Rodríguez Figueroa y Chevilly.

El 8 de abril de 1901 vio la luz otro periódico, *El Ideal*, que fue sustituido en 1905 por el diario *Prensa Heroica*. Guillón Barrús y/o Rodríguez Figueroa combinaron la participación en esos periódicos, sumando las colaboraciones en *El Clamor Popular*, el semanario republicano *Iriarte*, *El Valle*, *El Clarín* o *Noticias*.

Cuando trasladó su residencia a Santa Cruz, y posteriormente a San Cristóbal de La Laguna, amplió sus colaboraciones con el diario republicano *Hoy* hasta 1932; con *El Regionalista*, y de manera particularmente intensa con *La Prensa*, desde 1920.

A partir de 1927 extendió su colaboración al diario republicano *La Tarde*. Fue en ese medio en el que plasmó su última expresión periodística. El 15 de julio de 1936 a través de un artículo agradeció las muestras de solidaridad recibidas a raíz de otro publicado el día 8 de julio, en el que comentaba y analizaba la sentencia dictada por el Consejo de Guerra que condenó a su hijo Manlio a tres años de prisión correccional por un supuesto delito contra la personalidad, entre otros, del General Franco. *La Tarde* fue controlada por la censura a partir del 18 de julio, desmantelando su base ideológica republicana.

Si amplia fue su actividad periodística, no menor fue su trabajo en revistas literarias. Participó en *Hespérides* y *Gente Nueva* y, de manera singular, en la revista *Castalia*, la cual fundó en colaboración con Ildefonso Maffiotte. Un semanario modernista, en el que colaboraban poetas de Gran Canaria y de Tenerife, de la talla de Manuel Verdugo o Tomás Morales. Fue la revista en la que Agustín Espinosa publicó sus primeros versos.

A través de los relatos y de los compromisos en periódicos y revistas, Rodríguez Figueroa apoyó cualquier iniciativa que supusiera un mayor y mejor conocimiento de los «asuntos canarios».

Dos son sus producciones narrativas más destacadas: *El Cacique*, publicado en 1901, y *Máxima culpa*, novela escrita en 1915, en colaboración con Domingo Cabrera Cruz, Diego Crosa, Ramón Gil Roldán, Ildefonso Maffiote, Leoncio Rodríguez y Manuel Verdugo, entre otros.

El gran valor de *El Cacique* reside en la gran cantidad de datos históricos que aporta, en el retrato social antropológico. Dibuja los problemas económicos, sociales y culturales que asolan las Islas a finales del XIX y principios del XX; es un reflejo de su inquietud por la justicia social.

La trayectoria poética sigue una estela cambiante, desde la afiliación romántica hasta la poesía comprometida, pasando por la etapa modernista. Entre sus principales producciones poéticas encontramos: *Preludios*, 1898; *Venus Adorata*, 1902; *El Mencey de la Arautápola*, 1919; *Nazir*, 1925, y *Banderas de Democracia*, 1935.

Si múltiple, creativo y variado fue el uso que realizó de sus capacidades literarias, el desarrollo profesional en el mundo del derecho lo entendía como un instrumento que prepara a la sociedad para el advenimiento de una época más próspera. En el periódico *La Prensa*, en junio de 1920, escribió:

No basta con que cada abogado sea bueno; es preciso que, todos juntos, los abogados seamos algo (...) Las rastreras injerencias del cacique en los Juzgados y en las Audiencias van siendo focos de compadrería, de mistificaciones y de perniciosas complacencias (...) Bajo la Toga debe haber un alma libre, dueña de sí misma y concorde con el alma universal y progresiva del mundo.

En una primera fase del ejercicio de su profesión asesoró a empresas con intereses comerciales en el exterior, participando posteriormente en pleitos de defensa de derechos civiles de diferentes personas. Pero si tuviéramos que elegir un pleito al que se dedicó de manera especialmente intensa en lo social, es la defensa de los obreros detenidos a raíz del motín de Hermigua, en 1934. El porcentaje de población parada había aumentado vertiginosamente en La Gomera. Los efectos de la crisis de 1929, las dificultades de suministro, la sobreexplotación de los obreros y el dominio de las estructuras caciquiles provocaron que la Federación Obrera promoviera una huelga general el 21 de marzo. El comercio cerró, se cortó el suministro eléctrico y se paralizó la actividad del municipio. Al día siguiente la Guardia Civil solicitó refuerzos en Agulo, y al regresar, a la altura del Palmarejo, un grupo de

obreros y mujeres especialmente activas les bloquearon el paso. Una pareja de guardias civiles disparó al aire, con la intención de disolver el grupo que protestaba, pero lo que consiguieron fue justamente lo contrario, resultando muertos dos guardias civiles y también un obrero. El gobernador civil –Tirado– dio la orden de detener y trasladar al Juzgado militar del Regimiento de Infantería de Tenerife a 33 obreros, para que comparecieran en Consejo de Guerra el 30 de junio de 1934.

La vista se prolongó varias semanas y Luis Rodríguez Figueroa, junto a otros abogados, se volcó en la defensa de varios encartados. Propuso pruebas periciales, y presentó testigos para probar la arbitrariedad de las actuaciones; rebatió las tesis del fiscal. En julio de 1934, cinco de los acusados fueron condenados a muerte; pero en febrero de 1936 consiguieron la anulación de la sentencia.

Otro hito de su rigor en los planteamientos jurídicos lo encontramos en el caso de la Heredad de aguas de Marcos y Cordero. Defendió su carácter público, lo que se determinó mediante sentencia durante la Segunda República, aunque no fue ejecutada. Sin embargo, fue el argumento que utilizó Eligio Hernández, siendo Gobernador Civil, entre 1982 y 1984, para conseguir que se constituyera en Comunidad de regantes y fueran declaradas públicas las aguas de los manantiales de Marcos y Cordero, en el municipio de San Andrés y Sauces, en la isla de La Palma.

Junto a su intensa dedicación al mundo del derecho, su prolífica producción periodística, la narrativa o la poesía, Luis Rodríguez de la Sierra integró en su crecimiento personal y su quehacer vital la política. La política entendida como una noble herramienta capaz de transformar realidades, de modificar estructuras, de reequilibrar el reparto de rentas y la satisfacción de necesidades económicas, sociales y culturales.

Su primera experiencia en el ámbito público la realizó aquí, en este municipio; en su pueblo. Se presentó a las elecciones locales el 12 de noviembre de 1911, bajo regulación de la Ley Electoral de 1877, que permitía acceder al cargo por un bienio; es decir, fue concejal electo durante los años 2012 y 2013, siendo alcalde José Arroyo y González de Chávez, con siete votos, uno más que los que obtuvo don Luis (seis), sobre un total de trece concejales. En ese primer pleno constitutivo se puso a disposición del alcalde para colaborar, dados todos los asuntos pendientes que tenía el municipio, especialmente en el terreno de la higiene y la enseñanza. Durante

todo el bienio su actividad fue incesante, hasta el punto que el alcalde le recordó en varias ocasiones que él «es un concejal nuevo», y los problemas tienen causas antiguas. Su oposición activa en el Ayuntamiento giró en torno a la necesidad de reforzar la higiene y la salud pública, la gestión para la creación de un lazareto; la calidad y distribución de aguas; la necesidad de contar con un alumbrado público, dotado de faroles-guía, que permitiera los desplazamientos nocturnos; la ampliación de escuelas públicas, y el impulso de la comisión encargada de crear y dotar la Biblioteca Municipal.

En marzo de 1913, tras una importante crecida del mar que causó graves destrozos en la calle Mequinez, y que afectó a los pescadores, además de defender en la Comisión de Hacienda que el Ayuntamiento se hiciera cargo de los gastos, promovió una colecta, a la que aportó 25 pesetas, la mayor cantidad de las donadas.

En febrero del año 1913, el Ayuntamiento recibió una notificación del Gobernador Civil en la que se comunicaba el procesamiento de siete concejales, incluido el alcalde. Rodríguez Figueroa no estaba entre los procesados, y el 13 de febrero fue el encargado de dar la bienvenida a los nuevos que se incorporaron. En el mes de abril, a pesar de su republicanismo profundo, no dudó en adherirse a la repulsa que manifestaron todos los concejales tras el atentado sufrido por el Rey. Se presentó nuevamente a las elecciones, y resultó reelegido para el periodo 1913-14, aunque no acudió a la sesión inaugural, donde fue reelegido alcalde José Arroyo.

Como concejal en este nuevo periodo mantiene su tónica haciendo de los problemas populares el principal objetivo de su trabajo: alumbrado público, educación y aguas, poniendo especial hincapié para que cuando la sociedad encargada «limpiara las atargeas» el pueblo no se quedara sin agua.

En junio de 1915 tiene lugar un nuevo conflicto, cuando el alcalde, tras recibir otro comunicado del gobernador civil incapacitando a varios concejales, se negó a incluirlo en el orden del día para su debate. El enfrentamiento llegó hasta proponer un nuevo voto de censura, abandonando el pleno.

El último registro que tenemos de asistencia plenaria es de 14 de agosto de 1915. No se presentó a las elecciones de finales de ese año, cesando el 1 de enero de 1916 como concejal, y trasladando posteriormente su residencia a la calle Numancia, en Santa Cruz de Tene-

rife. Es, por tanto, su experiencia política en el Puerto de la Cruz, como concejal en la oposición, el punto de partida para posteriores experiencias, mientras modela una ideología socialista-republicana, sin filiaciones sectarias.

El 24 de enero de 1919 fue nombrado consejero del Cabildo Insular de Tenerife por el Partido Republicano. Ese mismo día firmó un escrito exponiendo la conveniencia de un régimen autonómico integral, dadas las singulares condiciones del Archipiélago. Un régimen especial, descentralizado a través de los Cabildos insulares.

En 1920 se presentó a las elecciones que se celebraron el 18 de febrero, resultando elegido concejal en Santa Cruz de Tenerife, formando parte de los seis concejales republicanos electos hasta las siguientes elecciones de 1922.

Tras pasar por dos ayuntamientos y el Cabildo insular, a finales de la década de los veinte comenzó su etapa más activa dentro del Partido Republicano Radical-Socialista, impulsado por Marcelino Domingo en 1929. No concurrieron a las elecciones de 1931, pero sí a las de 1933, junto al PSOE y Acción Republicana, constituyendo el Bloque de Izquierdas, pero no salió elegido diputado al no contar con el 20% del total de sufragios emitidos que exigía la Ley electoral de mayo de 1931. Pese a no salir elegido su relevancia política cobraba un importante protagonismo en La Laguna, en el Valle de La Orotava y en La Palma.

En enero de 1936 se disolvieron las Cortes Generales, y surgió la coalición «Frente Popular de Izquierdas», que presentó candidatura a las elecciones que se celebraron el 16 de febrero, resultando elegidos por la circunscripción de Santa Cruz de Tenerife Víctor López de Vergara, por la CEDA; Luis Rodríguez Figueroa, por el Frente Popular; Emiliano Díaz Castro, por el Frente Popular; Ramón González de Mesa, por la CEDA, y Florencio Sosa Acevedo, por el Frente Popular.

Durante los escasos meses que ejerció como diputado en la Cortes Generales, desplegó una enorme actividad. Mantenía que los dos grandes problemas de la isla eran la crisis agrícola y las dificultades de la industria tabaquera. Consiguió que el Consejo de Ministros aprobara una Resolución reconociendo el carácter nacional de la industria tabaquera insular, acogiendo así las peticiones del Sindicato de Obreros Tabaqueros.

Destacó de manera singular en su defensa de los intereses de la isla de La Palma, especialmente por el mal estado en que se encontraban sus carreteras.

Su última intervención en el Congreso de los Diputados data del 24 de junio de 1936; no volvería a Madrid. El viaje del mes siguiente estuvo marcado por la sentencia dictada, tras Consejo de Guerra, contra su hijo Manlio, de apenas 21 años y soldado de ingenieros, a cuya defensa se dedicó con vehemencia, aunque fue finalmente condenado a tres años de prisión correccional militar en Mahón. El alegato jurídico sobre la injusticia de la condena de su hijo Manlio lo publicó en el periódico *La Tarde* el 15 de julio de 1936. Esa sería su última publicación.

El jueves 16 de julio de 1936 embarcó en el vapor Villa de Madrid con destino a Cádiz, desde donde debía continuar viaje a Madrid por carretera, para reincorporarse a las tareas parlamentarias.

La atmósfera política estaba profundamente enrarecida y los conflictos sociales se habían multiplicado. La sublevación militar comenzó en Melilla, a las 17 horas del 17 de julio; el 19 se proclamó la huelga general en Cádiz, y el 20 la guarnición se sublevó y controló la ciudad. El barco que transportaba a Rodríguez Figueroa atracó en Cádiz el día 21, e inmediatamente el capitán le comunicó lo que estaba ocurriendo, recomendándole que no desembarcara.

Pero el diputado no acababa de creérselo, y no solo desembarcó, sino que se dirigió al Gobierno Civil para pedir explicaciones, institución que ya estaba ocupada por las tropas legionarias, que le detuvieron inmediatamente. El Villa de Madrid continuó su rumbo hacia Barcelona, y Luis Rodríguez Figueroa fue devuelto a Tenerife, detenido, los primeros días del mes de agosto, siendo trasladado a la sede de la Logia Masónica, en la calle San Lucas, desde donde fue desplazado hacia las prisiones flotantes.

Existe constancia de la solicitud formulada por José Víctor de Vergara y Batista ante la junta que gestionaba las listas de presos gubernativos, situada en La Laguna, y que semanalmente elaboraba el listado de personas que debían ser eliminadas. Al parecer, el 21 de octubre fue trasladado en una lancha, junto a un pelotón de castigo, y arrojado al mar.

Pocos días después, su hijo Guetón, relacionado con los círculos culturales vanguardistas europeos y amigo de Óscar Domínguez, fue detenido, y posiblemente arrojado a una fosa en Las Cañadas.

Los familiares directos del diputado asesinado fueron concentrados en Villa Loreto, la residencia familiar próxima a la plaza de la Concepción, para que contemplaran cómo se expurgaba e incendiaba la biblioteca de Rodríguez Figueroa, y cómo se quemaba su archivo personal.

Todo el patrimonio familiar fue confiscado, en aplicación de la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, de marzo de 1940.

Despojados de propiedades y perseguidos, el resto de los familiares comenzó una auténtica diáspora en el exterior, primero en Europa y más tarde en América.

Recientemente, una de sus nietas, Rosalba, la hija de Hostilio, me confesaba desde la parte alta de la Cofradía de Pescadores, en la calle Las Lonjas, que habían destruido a las personas, las personas de su familia, pero no habían podido destruir la memoria, ni los valores. Ella, junto al historiador grancanario Sergio Millares, en la actualidad intentan reconstruir el itinerario de la huida familiar; del sufrimiento, mientras reflexiona sobre la necesidad de los perdones mutuos.

A don Luis, el hombre que impulsó la Biblioteca municipal, la educación y el alumbrado nocturno en nuestro pueblo, lo mataron y quisieron borrar su huella.

Su sólida formación intelectual, su capacidad de análisis, no pudo impedir la pérdida material; pero su compromiso y competencia para educar e instruir a su familia, de la que se hizo directamente responsable desde que quedó viudo en 1927, y los valores que les transmitió, han permitido la continuidad familiar.

Primero fue la huida. El sufrimiento, el desarraigo; el rompimiento de los lazos y los afectos.

Después reconstruyeron la familia los nietos, bisnietos, tataranietos... médicos, abogados, pintores, directivos de empresas. Esa es la auténtica herencia social y afectiva de don Luis.

Eso sí, la sociedad de Canarias, y especialmente la del Puerto de la Cruz, sigue teniendo una impagable deuda con don Luis Rodríguez de la Sierra y Figueroa

CONFERENCIAS

Narrativa de ficción y épocas pasadas en la novela de José Javier Hernández¹

Osmán Avilés²

Entregado: 13 de febrero de 2025

Aceptado 20 de mayo de 2025

En 1903, Antonio Machado escribe una singular carta a Juan Ramón Jiménez a causa del impacto que produce en su ánimo la lectura de un libro de Jiménez enviado por este último.

En esta carta, Machado expresa a su amigo su deseo de contribuir a que ese libro (*Arias tristes*) se conozca. Con dicho propósito se ofrece a escribir una crítica sobre ese libro admirable; «hacer algo sincero de verdad y de amor», confiesa entonces el joven y entusiasta escritor en *Tu voz amante*.

Una idea similar a la de Machado me lleva a escribir estas páginas movido por la fascinación que ha producido en mí la lectura de la más reciente publicación de José Javier Hernández, quien ha tenido la deferencia de enviarme su bello libro a esa otra isla del Caribe donde vivo: Puerto Rico.

En la obra literaria de Hernández existe un libro que reúne su energía más vívida y aquilata todo su potencial. Me refiero a la novela *Agua de toronjil y caña santa*, la cual es un referente de la isla de Tenerife y, particularmente, del Puerto de la Cruz en épocas anteriores. Pero ese devenir de la Isla y su gente viene complementado con otro modo de ocupar espacios y entretenimientos, la pasión por contar historias. Por eso, esta novela es como un ramillete de cuentos tan sentidos que pasan por historias reales en torno a sus personajes y, desde luego, su protagonista.

En el horizonte, el sol va cayendo sobre la belleza natural de riscos y cañadas. Caducan las horas y conviene un refugio, encontrar sosiego por esas alturas, la paz interior. He aquí un lugar para el silencio, antigua estancia de los pastores guanches, la cueva de Diego Hernández, donde Antonio Manuel, apodado el Vilano, pasa la noche y sueña con su amigo Acorán.

La soledad del personaje protagonista acompaña la soledad del escritor. La del autor es una soledad que recuerda la voz de María Zambrano, quien en su ensayo «Por qué se escribe» apunta: «Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que solo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas». Esta afirmación hace pensar en la efectividad que tiene aislarse para todo escritor. Desde luego, esto propicia el proceso de escritura, que brota en redes de palabras por la formación de ideas tan precisas como acertadas.

Ahora bien, otro autor que comprende la soledad con que ha escrito la *Historia de las ideas estéticas en España* es Marcelino Menéndez y Pelayo, quien, ya en el cuarto tomo, reconoce la impronta de la soledad en su obra. Esto reflexiona el gran hispanista cubano José María Chacón y Calvo en un texto recogido en el libro *Visión de autores españoles* y publicado por primera vez en el *Diario de La Marina*, en 1946:

1 Conferencia impartida en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife en junio de 2024.

2 Profesor. Maestro en Artes (MA) con concentración en Estudios Hispánicos. (La Habana-San Juan de Puerto Rico). Correo electrónico: frosmaviles@gmail.com.

Muchos años más tarde, Menéndez y Pelayo, en el último tomo de la *Historia de las ideas estéticas en España*, ese inconcluso y majestuoso monumento de la crítica moderna, se dolía también de la soledad con que había elaborado su obra y le confortaba el pensar que este aislamiento mismo le libraba de ciertos principios convencionales, que hubieran considerado como una monstruosidad esos cuatro tomos dedicados a historiar los movimientos estéticos de posible influencia en España. («Bajo el signo de la tolerancia»)

Desde luego, esa actitud de aislarse en Menéndez y Pelayo contribuye a la energía y enfoque en torno a la gran aventura que supone historiar los movimientos estéticos en tierra española. Por su parte, la soledad de Miguel de Unamuno se vierte en su precioso ensayo titulado *¡Adentro!*, publicado en 1900, donde su magistral reflexión aborda la idea de que para construir un universo es necesario buscar dentro de uno mismo; es decir, en el mundo interior de la psiquis, todo lo cual es un ejercicio que se realiza en solitario. En un poema del mismo autor, titulado «El aventurero sueña», esa actitud solitaria se observa en el soñador:

Soñó la vida en la llanura inmensa
bajo el cielo bruñido
como un espejo;
la soñó inacabable y reposada,
llevando el mundo todo dentro del pecho.
Y al contemplar en el ocaso sierras
de nubes encendidas,
soñó su esfuerzo
que más allá se abrían nuevos mundos
encendidos, cual nubes,
todo portentos.

En este poema publicado en 1907 se asoma esa postura de Unamuno en cuanto búsqueda de la plenitud hacia adentro o el interior del ser que observamos también en sus retiros al convento de los frailes dominicos de Salamanca. Por eso, cuando Antonio Manuel descansa en la soledad de esas alturas, la cueva es un vehículo hacia la interioridad de un inesperado sueño, un portal hacia remotas visiones de la mano de Acorán, el cabrero, y lo que ve no es amable a sus ojos, sino que resulta destructivo, de naturaleza irascible y, por tanto, misteriosa y huidiza.

No puedo, al dirigir la mirada hacia el soñador en la cueva de Diego Hernández, apartar el recuerdo de don

Quijote en la Cueva de Montesinos, si bien es ostensible la diferencia entre ambas paredes cóncavas. Una es pequeña y sinuosa; la otra es profunda y anida en ella variedad de aves. Pero más allá del aparente sueño del Vilano y el sueño del Quijote en rincón fantasioso es muy interesante observar cómo, llegados a este punto, en la novela de Miguel de Cervantes, el primer gran historiador de la literatura española, aparece un personaje que tiene las señas de ser el mulero Aquiles o el mismo Antonio Manuel de la novela de nuestro autor canario: «Estando en esto, vieron que hacia donde ellos estaban venía un hombre a pie, caminando apriesa, y dando varazos a un macho que venía cargado de lanzas y de alabardas. Cuando llegó a ellos, los saludó y pasó de largo.»

Ahora bien, guardando las distancias, el mulero del pasaje de Cervantes lleva un macho consigo, en tanto el Vilano lleva a Estrella, su mula. Sin embargo, una sintonía del escritor tinerfeño parece provenir del diálogo entrecruzado con la novela cervantina, diálogo con una época. En ese instante, Don Quijote intenta detener al hombre sin conseguirlo, pues este último le responde:

—No me puedo detener, señor —respondió el hombre—, porque las armas que veis que aquí llevo han de servir mañana, y así, me es forzoso el no detenerme, y a Dios. Pero si quisiéredes saber para qué las llevo, en la venta que está más arriba de la ermita pienso alojar esta noche; y si es que hacéis este mismo camino, allí me hallaréis, donde os contaré maravillas. Y a Dios otra vez.

Estos fragmentos de la novela *Don Quijote de la Mancha* dan cuenta de un diálogo intertextual visible en la novela *Agua de toronjil y caña santa*. Este diálogo se extrapola como referente cultural, el de la costumbre de los muleros en hacer cuentos de la vida real, y que, en el caso del Vilano, de tanto escucharlos en un sitio y otro durante sus largos viajes, aprende a contar sus historias.

Pero la otra cara de esta narración es, por un lado, el intento de cercanía por parte del novelista al mundo aborígen de la isla de Tenerife, representado por Acorán, el cabrero, al que apodan «el Loco», y por otro, el sueño de Antonio Manuel en la cueva de Diego Hernández:

El Loco contó al mulero que, tras la reunión y el episodio de las abejas, una nublazón del color de la brea cubrió la isla. Sucedió muy rápido.

«Ese día anocheció temprano. El poderoso granizo que comenzó a caer desde media tarde derribó las ramas de los árboles quemados en las bandas del norte y del sur. Con razón comentaban los más viejos que no recordaban un pedrisco de tanta intensidad y una escorrentía que colmara los barrancos con ese abundamiento. Ni uno solo guardaba en su memoria una cosa parecida.

»A su paso el agua mordía con violencia los terrenos calcinados. Por encima de ellos, húmedo revoleaba ya el aire y en él estallaban olores que muchos habían empezado a olvidar.

En este fragmento, vemos el mismo personaje de «el Loco», quien transmite su conocimiento y experiencia al protagonista en torno a la quema del monte y la ceniza que el agua llevó hasta el mar y aún otras vivencias, como una mujer calva, llamada Felisa, quien degüella a un baifo con suma rapidez. El sueño en la cueva de Diego Hernández, tan extendido y raro, ofrece al corazón algo nuevo por decir que ha provocado asombro. No cabe duda de que Antonio Manuel, el Vilano, es un personaje de una humildad y nobleza proverbiales. Creo en el protagonista por su caracterización y su credibilidad enfática. Desde el niño que deviene joven y va descubriendo lugares, personas, sensibilidades a la par de un sinnúmero de emociones. Además, el Vilano rompe con esa ingenuidad inicial en la medida que adquiere otras experiencias, entre las cuales están los golpes de la vida. Por eso, un secreto envuelve al personaje de una afección que le persigue desde la arista del arrepentimiento moral; de ahí el tono de suspenso que envuelve al personaje, cuyo secreto se devela hacia el final de la novela. El Vilano ha matado a un hombre que pretende hacerle daño para robarle. En consecuencia, la muerte como subtema dentro del *corpus* narrativo es parte del conflicto, pues amenaza la integridad del hombre noble, como conocemos a este mulero, quien va y viene en su servicio de repartidor de mercancías.

Pero, si la muerte es un subtema, ¿cuál es el tema de esta novela? ¿La vida y la obra de este personaje? ¿Las historias que erigen a un pueblo en épocas anteriores? ¿Las costumbres o referencias culturales de esta zona del mundo? Sin duda, he mencionado varios temas que aportan a los valores de *Agua de toronjil y caña santa*, pero me atrevería a afirmar que el tema principal es la vida en la isla de Tenerife en épocas pasadas.

Sin duda, sus historias de ficción ocupan la vida de esa parte de la población menos favorecida, sus creencias, sus labores, sus emociones y su capacidad para solventar los reveses. Además, la novela no se circunscribe a un tiempo específico; de ahí que los lectores asocian esta lectura al tiempo de sus abuelos o bisabuelos. Es casi un asunto atemporal.

La novela de José Javier conduce a una narrativa de ficción acompañada de esa visión donde tiene en cuenta referencias culturales. Las costumbres ocupan un lugar cimero en la vida cultural de un pueblo. En este sentido, las creencias forman parte indisoluble en el arraigo de su gente; de ahí la práctica de los velorios, la iglesia del pueblo con la salida de sus procesiones y la devoción de las feligresas. Otra costumbre tan arraigada por el pueblo español y que ha estado presente en varias obras literarias durante siglos es la presencia de las lavanderas, quienes se congregan en el río para lavar las ropas de sus maridos, en tanto hacen vida social. Esa vertiente documentalista sin pretensión de denuncia se observa en este trabajo netamente femenino, forma de vida para la clase más humilde, la cual se recoge en obras anteriores como *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, de Lope de Vega; *La moza de cántaro*, del mismo autor; *Yerma*, de Federico García Lorca; *La busca*, de Pío Baroja, entre otros. Esta proximidad a la temática de las mujeres lavanderas, cultivada por autores españoles precedentes, da cuenta del testimonio costumbrista que pretende mostrar el canario José Javier Hernández, con la salvedad de que en Canarias el barranco convida al oficio de las lavanderas. Asimismo, los hombres visitan la taberna o las ventas, la plaza o los abrevaderos, y también se detienen en esas prístinas estancias los muleros, quienes transportan la mercancía y encuentran mediante el duro trabajo una forma de sustento.

La presencia de la mujer no solo se circunscribe al espacio del arroyo. En esta novela, las mujeres tienen sus luchas; ellas arreglan, se abren paso a las dificultades, se enfrentan al planchado y no titubean ante los obstáculos. Algunas veces, el Vilano narra sus historias, cual la sorpresa que tiene con la viuda llamada Frasca, y, en otros momentos, un narrador omnisciente da cuenta de sus vidas, como la ocasión en que el amor lésbico aleja de La Caleta a Remeditas la Tarasca.

Este es uno de los aciertos de la novela: la visibilidad de las mujeres, la manera de justipreciar su presencia y sus labores anónimas frente a la mentalidad patriarcal. Otro

ejemplo del valor que consigue otorgarse a la mujer en estas páginas es el personaje de Isolina, quien, en una parada de su burro, decide abrir allí una venta y por esta causalidad, pura recreación del autor, se inicia el crecimiento y población de La Caleta, donde todo está aún por construirse.

Ahora bien, el realismo mágico aparece en la novela de Hernández. Esta vertiente que García Márquez cultivó con frecuencia en su literatura le valió el reconocimiento internacional; pero no puede olvidarse que la novela *Jardín*, de Dulce María Loynaz, es anterior a *Cien años de soledad*, hecho que la autora recuerda en los círculos de intelectuales a propósito de los detalles mágico realistas presentes también en su obra. Últimamente, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, publicado en 1955, se ha visto como antecedente del realismo mágico, si bien el concepto literario sucede a lo real maravilloso de Alejo Carpentier.

No obstante la rivalidad de quién concibe primero el realismo mágico, Hernández conoce la obra de ambos escritores y se siente seducido por el poderoso imán que atrae esas historias, valiéndose de este enfoque literario. En consecuencia, al trazar el mundo realista de La Caleta, de repente dos hermanas solteras caminan avergonzadas por la calle, luciendo sus vestidos completamente mojados. El detalle mágico realista es que el despliegue bochornoso de las dos mujeres ha sido a causa del viril orine de un tigre circense. Otro momento con estas características narrativas se produce en el vuelo del fraile Juan Díaz. Si bien este hecho aparece documentado históricamente en la región, el milagro del vuelo del fraile «a merced del viento» continúa mirándose como mágico, incluso, desde la correlación con la lluvia ocurrida la tarde siguiente, en la cual se dice que «llovió tanto que el cielo se vació en tres horas». Ahora bien, es asombrosa la historia de Acorán, el loco, cuando se lo llevan en parihuela a su casa en Atini-zuaga. En ese capítulo, el realismo mágico se vierte en el encuentro de este con su mujer, María de la Concepción, quien, muerta hace tiempo, vuelve para ayudarlo a morir. Sin duda, este último pormenor da cuenta del visillo mágico, el cual parece próximo a un sueño o parte de los delirios del personaje al final de su vida.

Desde el punto de vista lingüístico, estamos ante un libro con un rico acervo léxico, porque el autor utiliza un vocabulario amplio, en ocasiones culto y en otras sencillo, en busca de combinar su utilización con los personajes de la narración. Leamos un fragmento donde aflora la belleza del lenguaje:

En medio del asombro que causó esa tarde la sabia palabra de don Licinio José, uno –al que llaman Publio– levantó el brazo para llamar la atención del maestro. Otorgado el permiso para hablar, dijo que un día en la calle de las Tiendas –y ahí se detuvo como si buscara el momento y el lugar con sus ojos–, el traqueteo de la carreta desbarató las ataduras de un haz de libros que transportaba.

La mala fortuna hizo que un ejemplar saliera despedido por el hueco de una telera rota y cayera al suelo. Antes de volverlo a su sitio en la carreta, Publio el Cazador –así lo llamaban– tuvo la curiosidad de olerlo y no supo bien por qué. Fue un gesto rápido que pasó inadvertido para el carretero. Por primera vez percibía el olor extraño que desprende un libro, y el hombre lo detallaba con apuro y nerviosismo esa tarde de la solemne inauguración escolar.

El maestro alabó en público la experiencia de Publio y agregó que un libro, como cosa natural y física que es, huele igual que puedan oler los granos de café tostado o el orégano verde. Pero aún dijo más. Dijo que lo importante es que un libro puede dar razón a cuestiones que implican conocimiento, como el misterio del origen de la vida inteligente, el camino que siguen las cometas por la esfera celeste o la naturaleza de la Vía Láctea. Puede que ese hipotético libro explique los cuantiosos beneficios de una tabla de gimnasia y lo sano que resulta el descanso cuando los pensamientos se apaciguan y aparece rondando la soñera.

Era tarde. El maestro puso punto y final a su discurso. En estuche de vacuno plegó y guardó sus espejuelos, y los asistentes irrumpieron en un clamoroso aplauso que él agradeció con amplia sonrisa. Antes de partir se giró para hacer una última consideración. Entonces dijo que los libros son el invento más asombroso creado por el hombre.

A este acierto con el lenguaje contribuye la creación del personaje don Licinio José Mejías, maestro de la escuela, quien ocupa un lugar destacado en la narración, porque es aquel que domina todos los secretos de las palabras y considera que los libros, esas «ventanas maravillosas», al decir de la destacada bibliotecaria María Moliner, son el invento más asombroso del hombre.

Por eso, en esta novela hay también un recorrido por el léxico de ciertas palabras, como *bruma*, esa que adque-

re más de un significado, como la neblina o la bruma que los caleteros «pescan» lo mismo de día que durante la noche, motivo por el cual las mujeres preparan un brebaje. Leamos un fragmento donde el lector reconoce el nombre del brebaje, el que a su vez se trata del sugerente título de la novela:

Caía la bruma sobre el campo y las casas. El día se dirigía presuroso hacia el final de la mañana. Aún quedaba tiempo para que el frío húmedo, que parece surgir del suelo, desapareciera por completo. En días así los camineros prefieren andar recogidos entre los muros del cuarto del fuego tomando algo caliente, y no salir fuera si no es para ir al retrete o para hacer lo que no puede esperar al día siguiente. Son días tristes que la tierra recibe con complacencia.

Esos días las gentes de Camino Chasna prefieren tomar agua de toronjil con caña santa a cualquier otra hierba. Como lo tienen por costumbre antigua combinan las dos plantas. Así combaten los camineros el frío y ciertos padecimientos que amenazan con romper el equilibrio del cuerpo.

Los viejos son quienes más saben de esta materia. Los viejos saben cosas que muy pocos manejan. Dicen, entre tanto aprendido, que los hombres no deben beber juntos el toronjil y la caña santa, que esa toma les repercute «en lo suyo». Si ocurre tal cual lo explican, el remedio puede llegar a ser peor, pues por culpa de «eso» que les daba hubo años que nacieron pocos chiquillos. Entre los pocos chiquillos que nacían y los muchitos que mataba *la bruma*, las casas se les llenaban de padecer, y los bancos de la escuela, de frío y clareas manifiestas.

La bruma que existe en Tenerife y que produce el viento alisio, un viento del noreste, se detiene en las montañas y ahí permanece por algún tiempo, hasta desaparecer fortuitamente. Ese mar de nube o nubosidad en el norte de la Isla puede ocurrir cualquier día del año; sobre todo en mayo, junio y julio se deja ver con más frecuencia, aportando pequeñas gotas de agua, las cuales caen en la copa de los árboles del monte y estos últimos las distribuyen sobre el terreno. Esto es lo que se llama lluvia horizontal, ese goteo constante es agua que propicia un gran verdor, y sirve además para refrescar y mantener los acuíferos. La bruma en la vida real no es dañina para el ser humano; en cambio, es un artificio en la novela, una invención que forma parte del hecho literario, exégesis

que se presenta como leyenda en la relación interactiva con la naturaleza. De manera que la introducción de lo natural en la novela sucede mediante la participación de elementos naturales devenidos espacios sociales. Recuérdese el personaje de Isolina, quien abre una venta a partir de la parada de su burro, originando en torno a su establecimiento, el pueblo conocido por La Caleta. Pero el incipiente avance social no trae la fuerza aniquiladora de la Modernidad, sino que refleja el orden natural de otro tiempo, cuando caminantes reconocen el sonido de las lavanderas, batiendo la ropa en la piedra del barranco; de ahí que el narrador sigue el esquema visto como tradicional en la configuración de la vida de sus personajes y la mujer aparece como cuidadora de los hombres, dando a beber a estos agua de toronjil y caña santa.

Otro de los momentos positivos en la novela de José Javier Hernández son los valores sapienciales que reflejan la experiencia de vida del autor, y son expresiones que aportan de modo inequívoco a la caracterización de los personajes: «llorar es agarrar aire para soltar lo que duele», «el recuerdo se vuelve más intenso con la pena», y «Guardar rabia y resquemor por cosas que nos ocurren no es bueno» son ejemplos de lo agudamente sencillo y profundo de dichas frases.

La temática del sueño, como hemos visto, está presente en la novela. En el pasado, los sueños trazaban a menudo el destino de la gente. En la literatura griega, vemos su influencia en el destino de los personajes por la fe en estos. Por ejemplo, Aquiles sueña con el dios Hermes en la *Ilíada*; es advertido por este último acerca de su destino en la guerra de Troya, y, al saber que moriría joven, enfrenta su destino con valor, conociendo que sería recordado como un héroe. En el *Nuevo Testamento*, un ejemplo preclaro lo avistamos en la figura de José, esposo de María, para quien los sueños eran una forma de profecía e influían en la cotidianidad. Por eso, sigue a pies juntillas los designios que Dios traza para su vida. Pero en el presente, los sueños parecen nubes de invierno, porque, cual incógnitas, cubren la cima de los volcanes, despejando la cumbre pocas veces durante la estación y rodean así al hombre moderno, quien ha perdido su contacto original con la madre natura. En la novela que nos ocupa, el narrador menciona lo que ocurre con los sueños de Antonio Manuel, el Vilano: «Dice que esos sueños, que no siempre son placenteros ni de su gusto, a él lo andan rondando día y noche». Se trata de un narrador testigo, el cual se convierte en omnisciente al plantear, en el mismo discurso, ese lado oculto de los sueños: «No se le quedan quietos esos sueños ni puede saber cuándo huirán de su lado para marcharse ni cuán-

do estarán de vuelta porque, borboteando y espoleando, de nuevo aparecen cuando menos se esperan y negarán la realidad de cada uno, como queriendo sustituirla por otra que no siempre es más bella ni más provechosa». Sin duda, el misterio no se antepone a los sueños, sino que afirma su presencia a la manera de su existencia incógnita. A propósito de esa zona misteriosa, los sueños han sido objeto de estudio a lo largo del siglo XX por varios psicólogos, entre los que se encuentra el suizo Carl Gustav Jung. Sobre los sueños, él ha dicho en su libro *El hombre y sus símbolos*: «Expresan pensamientos nuevos que, hasta entonces, jamás alcanzaron el umbral de la conciencia». En este sentido, estos surgen de modo imprevisto y en diversas ocasiones se les desconoce la causa de su aparición repentina si bien Jung reconoce en ellos una forma de «restablecer el equilibrio psicológico». Por eso, resulta interesante hallar la causa del sueño de Remeditas la Tarasca, quien sueña con el tigre de Bengala, poseyéndola en su cama pese a todos sus esfuerzos por deshacerse de él. Este sueño nos hace pensar en el lance de la joven virgen con el tigre del circo. Desde entonces, encontrar pretendiente se dificulta para ella y su hermana, razón por la cual el tigre sigue siendo una amenaza (un trauma) en el sueño de Remeditas.

Ahora bien, no pretendo descifrar aquí la posible causa de los sueños que ocurren en los personajes de la novela; pero me aproximaré sencillamente a descifrar algo de lo que los sueños comunican en la vida de cada personaje desde una perspectiva narratológica. Por consiguiente, dentro del arte de novelar, el ilustre Benito Pérez Galdós ha dicho de la novela que esta es «imagen de la vida» a propósito de la reproducción de todo lo que existe y, sobre todo, de la realidad humana. La narrativa de Hernández coincide con la primicia de Galdós. La materia novelable en *Agua de toronjil*... se teje fundamentalmente alrededor de una parte de la población sumamente humilde, dando vida a personajes cuya ficción roza con la realidad en historias que reflejan vidas pasadas. Como Galdós, José Javier hace soñar a sus personajes –a veces dormidos, otras despierto– comunicando con la realidad o la locura, transcurriendo una narrativa con una dimensión temporal extensa que no siempre coincide con el tiempo de la lectura del sueño. Por ejemplo, en el caso de Remeditas la Tarasca, la actividad onírica en torno al tigre de Bengala –que se mete en su cama y la posee toda la noche sin que ella pueda librarse– da cuenta de una distancia temporal entre lectura y acción; es decir, una transcurre en el tiempo de la lectura del texto, relativamente breve para el lector, y otra acontece como una acción prolongada en el

interior de la conciencia de la Tarasca (toda la noche). Por su parte, Acorán sueña despierto y esos sueños resaltan aspectos de la personalidad de «el loco», quien no por gusto lleva ese sobrenombre. Antonio Manuel sueña a través de este último y ve cosas que le cuenta el amigo, indicando la cercanía afectiva del protagonista hacia el cabrero. Estos sueños, a diferencia del sueño de la Tarasca, se prolongan en la lectura y en el espacio tiempo que ocurre en la interioridad psíquica de dichos personajes. Y aun otro sueño falta mencionar, aquel en el cual Reparada ve tumbado a Emiliano, su marido, en el rosál del patio, herido en sus brazos y cuello por las espinas de aquellas rosas. Este sueño revela esa relación filial entre los esposos. Además, el tiempo en que transcurre su lectura es breve, este indica lo extraño de los sueños y, en consecuencia, es un atenuante al final nada conciliador que está por ocurrir: la muerte de Emiliano. No se produce, por tanto, el equilibrio psicológico planteado por Jung en el sueño de Reparada. No puede existir si no hay un equilibrio narratológico y aquello que permanece en la conciencia son recuerdos, al decir del narrador.

Por último, el humor que se destila en la novela aparece unido a la intención satírica del autor, provocando tensiones que se solucionan desde la exégesis narratológica, mediante hipérboles que conducen a la risa. En este sentido, el Vilano va a recoger un encargo de las tres hermanas restauradoras e interpreta mal las palabras de Misterio, creyendo que el contenido del frasco ha sido encontrado en la cabeza de Trinidad. Esta última, aparece en la escena convaleciente de una operación, con varios metros de gasa que cubren su cabeza, rodeada de un enjambre de moscas. La exclamación del Vilano «¡Pero qué mierda es esa!» es el detonante de la risa frente a la impresión grotesca. En realidad, el contenido del frasco que sostiene Santísima y que recibe el Vilano ha sido hallado en el interior de la cabeza del Niño de Chasna. Otro episodio cargado de picardía es el del cura que oculta una gallina bajo la sotana para aliviar el pago de la mercancía a los feligreses. Balbino, el transportista, sospecha del ingenio del cura para esquivar el impuesto e interroga al sacerdote: «–Alto, ¿qué cosa abultada lleva ahí debajo que tanto se mueve?» A lo cual responde con ocurrencia, el sacerdote: «–Qué va a ser, hijo mío, qué va a ser... abultado y que encima se mueva». Desde luego, este diálogo estimula el humor y así continúa en este y otros momentos de la novela, donde se aprecian elementos discordes que producen risa y que bien pueden ser motivo de ulteriores análisis literarios por estudiosos y críticos.

Reflejo de la herencia naturalista, *Agua de toronjil y caña santa*, de José Javier Hernández, demuestra mediante un excelente modelo de escritura una conciliación armónica entre la naturaleza y el espíritu humano. En su decoro lingüístico, un antiguo imaginario sorprende en abundantes narraciones que conciernen fundamentalmente a personajes de una clase humilde, dócil, donde se valida la presencia de la mujer, su energía y vitalidad en las labores de otrora. Los hombres representan su contexto: muleros, cabreros, personajes sencillos con una voluntad y un instinto que se apegan al orden natural. En este sentido, los sueños son un vehículo para alcanzar el equilibrio de cada personaje, aunque es una tácita labor, pues la realidad irrumpe contra todo destino y el narrador no reacciona contra el macro universo, sino que lo retrata a conciencia del lado incoherente de los sueños. En definitiva, el autor transmite con nostalgia una particular recreación del pasado de su Isla, la inocencia y la utopía de una época soñada y perdida.

La lectura de esta novela me condujo a un tiempo lejano, lejos de la velocidad, los avances tecnológicos, esas imposiciones de una sociedad que ha querido despojarnos de la naturaleza y de todo lo que considera –erróneamente– primitivo.

Esta es la crisis que vive el hombre del presente y que documenta Esteban Tollinchi en su libro *Romanticismo y modernidad* al reconocer en la filosofía de Descartes la disolución de la naturaleza y del espíritu: «la ciencia moderna del pansiquismo, característico de la naturaleza renacentista, separa definitivamente los espíritus y el espíritu de la materia y de la naturaleza, lo finito de lo infinito». Dicho de otra manera, la máscara social ha distorsionado la imagen que el hombre tiene de la naturaleza; la ruptura de este con el orden armónico y perfecto lo hace un desconocedor de la esencia natural. Por esta razón, Tollinchi apunta:

Es la naturaleza considerada como motor de lo inconsciente: las pesadillas, las alucinaciones, las fantasías y los sueños son los fragmentos, los tartamudeos que nos quedan o que nos llegan de aquella gran lengua original de la naturaleza que hemos olvidado conscientemente. En la inconsciencia se manifiesta lo que es la naturaleza objetivamente.

La reflexión de Tollinchi mueve a pensar que la cueva de Diego Hernández no solo es símbolo de silencio, sino que aporta silencio; un lugar favorecido, de bendición y de paz, donde abunda «la quietud y la contemplación». Por eso, la novela matiza un regodeo de los sentidos que, en el caso de los sueños, estos se destacan a través de la visión.

En suma, estamos frente a un autor que cree en la vitalidad de los sentidos como materia para la escritura de ficción, aportando realismo y naturalidad a sus historias con un amague de nostalgia, donde la bondad e inocencia y la vida sencilla se muestran distantes de las imposiciones sociales y el fracaso de nuestra civilización.

Varios son los ejemplos donde se observan descripciones sensoriales. Por ejemplo, el perfume de los naranjeros fue el último olor que sintió Acorán, el cabrero. En la antesala de la muerte, este agradable olor lo percibe como un regalo. El espléndido sabor de los pasteles de Navidad de Tenerife y su hechura también se describe en la novela a través del entusiasmo de los ingleses que se hospedan en las diferentes fondas de La Caleta. Sin duda, esta inclinación hacia la descripción de los sentidos pone de manifiesto la intención del autor al proporcionar un tono de naturalismo y a la postre, autenticidad en sus narraciones.

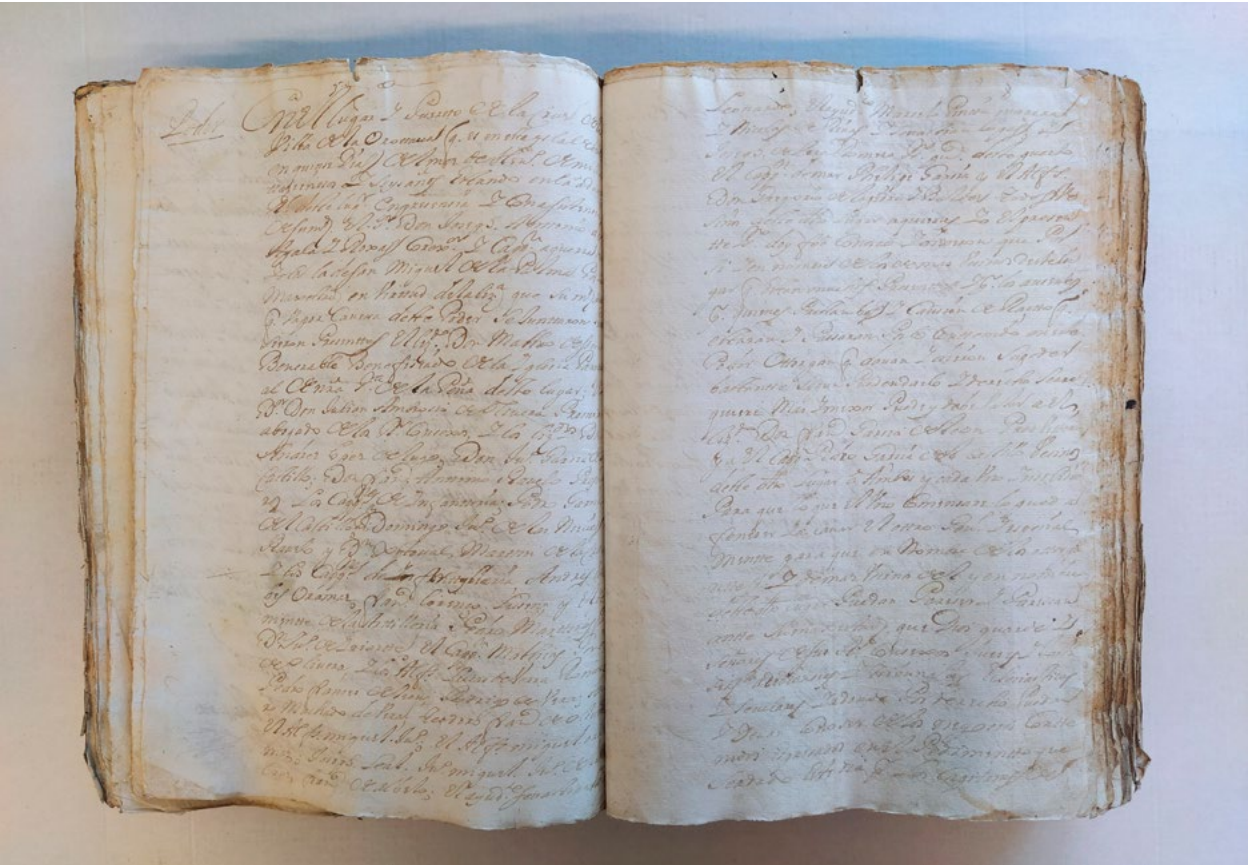
Desde luego, la práctica del senderismo ha desarrollado en el autor una atracción por los sentidos, también su oficio de poeta contribuye a otorgar emoción a su obra más cabal. Como el aventurero del poema de Unamuno, José Javier gusta caminar sin prisa por el monte. Cuando ha puesto en pausa esta actividad prolongadamente, ha regresado siempre para probar sus fuerzas. Entonces, el monte lo recibe agradecido y le regala la energía que necesita para continuar su andadura. En las cañadas del Teide, ha descansado en la cueva de Diego Hernández algunas veces y en cada incursión siente el sonido del viento, rozando las piedras de la entrada, rompiendo el más absoluto silencio. La soledad de esas alturas converge con la paz, esa paz que se consigue cuando nuestro amigo escritor ha conseguido retener todas las palabras.

DOCUMENTOS

Un poder de los vecinos del Puerto de la Cruz en 1706

Carlos Rodríguez Morales¹

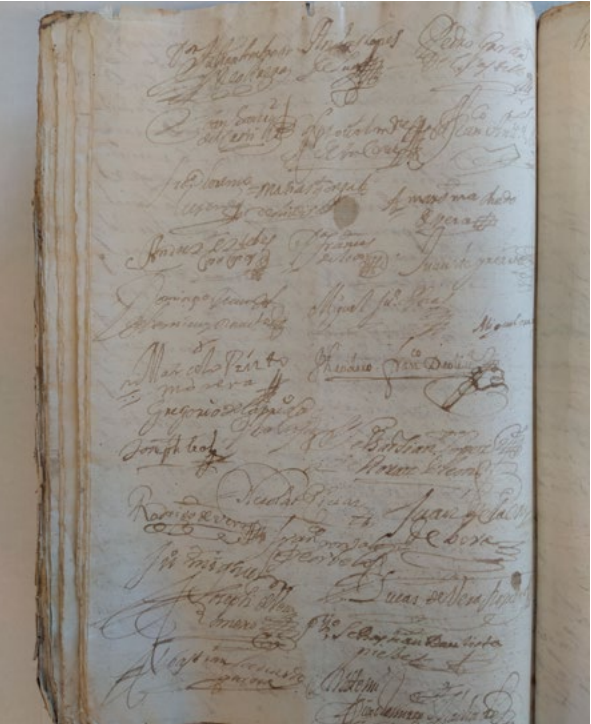
Entregado: 17 de julio de 2025
Aceptado: 19 de setiembre de 2025



El documento que aquí se transcribe es un poder otorgado por treinta y dos vecinos del Puerto de la Cruz, «por sí y en nombre de los demás vesinos deste lugar», al licenciado Francisco García de León y al capitán de infantería Pedro García del Castillo para que pudieran comparecer ante el rey «y señores de sus reales consexos, jueSES y justisias, audiencias y tribunales eclesiásticos y seculares» con di-

versos fines: para que las personas avecindadas en la localidad fueran preferidas frente a otras en los útiles que diera de sí el lugar (pescado fresco y salado, granos, carne y vinos), para solicitar el señalamiento de fábrica a la Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, para tramitar el establecimiento de un monte de piedad y para contradecir cédulas, provisiones, despachos y privilegios

1 Instituto de Estudios Canarios. ORCID: orcid.org/0000-0002-8255-2444. Correo electrónico: carlosrodriguezmorales@hotmail.com.



que fueran contra «el común de los vesinos». Para celebrar esta junta, que tuvo lugar en la casa de la Real Aduana, habían solicitado licencia a José Antonio de Ayala y Rojas, corregidor y capitán a guerra de las islas de Tenerife y La Palma, quien la concedió ese mismo día. Tanto el pedimiento vecinal como el auto de licencia preceden al poder propiamente dicho y constituyen con él una unidad documental compuesta, desde el punto de vista archivístico.

La lectura del texto resulta muy interesante para la historia del Puerto de la Cruz en diversos frentes: respecto a sus aspiraciones como vecindario, sobre su historia social, económica y religiosa. Además, permite conectarlo con otros documentos. Así, en virtud de este poder, Pedro García del Castillo presentó un escrito ante la Real Audiencia de Canarias, con sede en la ciudad de Las Palmas, que dictó una provisión el 22 de febrero de 1707. Un traslado de este otro documento, junto a algunos más, posteriores, fue protocolado –es decir, incorporado al protocolo– en el registro del escribano público Baltasar Vandama de Lesana en 1731. De esto dio noticia José Agustín Álvarez Rixo en sus *Anales* del Puerto de la Cruz, aunque en la entrada correspondiente al año 1706, no al de 1707 (Álvarez Rixo, 1994, p. 13). En aquel momento lo que motivó la protocolación fue uno de los asuntos que llevaron al nombramiento de apoderados: la aspiración, finalmente conseguida, de que los vecinos tuvieran preferencia en la venta de sus vinos².

2 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: *Sección Histórica*

El documento forma parte del registro de escrituras públicas otorgadas entre los años 1704 y 1707 ante Diego Remírez Machado, escribano público del número de Tenerife, que componen un solo volumen encuadernado desde antiguo. Las del año 1706 están organizadas en tres cuadernos, contienen 215 folios numerados y otro más al final, sin numerar, con la diligencia de cierre. Remírez fue titular del oficio XI de escribanías públicas del número de la isla de Tenerife durante casi medio siglo, de 1663 a 1711. Aunque tenía su lugar de residencia en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna tanto el documento que hemos seleccionado como el que precede, a su vez el primer instrumento del año, fechado el día anterior, fueron otorgados en el Puerto de la Cruz. Es posible que el desplazamiento del fedatario estuviera propiciado por el carácter del trámite y por la participación del corregidor de la isla, también presente entonces en la localidad. La siguiente escritura del registro fue otorgada en la antigua capital de la isla cuatro días después.

Transcripción

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 1400, escribanía de Diego Remírez Machado, ff. 6r-10v.

(Cruz)

En el Puerto de la Cruz de la uilla de La Orotaua \desta isla de Thenerife/ a quinze de henero de mill setessientos y seis la presentaron lo conthenido ante su merced el señor corregidor desta ysla.

Los cappitanes de infantería Pedro García del Castillo y Domingo Juan de las Nieves y el alférez Juan de Iriarte, vezinos deste Puerto de la Cruz, desimos en la forma que podemos y deuemos y aya lugar por derecho, en nuestro nombre y de los demás vecinos, que en conformidad a ser honerados de todas las cargas y pensiones que en sy tiene anejas dicho lugar, verificándose las vnas en mantener continuamente lo necessario para su yglesia, respecto de no tener fábrica, y asy mismo las cofradías y relixiosos que le componen, y las otras

de *Protocolos Notariales*, 3820, escribanía de Baltasar Vandama de Lesana, ff. 20r-44r. Tienen también relación unas diligencias de Juan Bautista de Franchi respecto a una provisión de la Real Audiencia de Canarias sobre el señalamiento de cuatro ventas en el Puerto de la Cruz para la venta de sus vinos (1727-1728), en el fondo *Archivo Zárate Cologan* del mismo archivo, con la signatura 2137/04.

en concurrir con nuestras personas a la defensa de los redutos y marinas del referido, como asy mismo en solicitar lo necesario para la prouisión común, nos parece deuemos ser atendidos respecto de lo arriua referido en la preferencia aserca de los vtiles que puede dar de sy dicho lugar, esto es que en todas las ocasiones que llegue pescado a su marina seamos preferidos, como va dicho, y esto mismo se exectute en el repartimiento de granos y en la proueeduría de su carnicería; y porque hauiendo como de hecho ay en él más de quarenta cosecheros de vinos de maluacia y vidueño que cojen más frutos de los que son suficientes para abastar este dicho lugar no se les atiende y menos se les permite puedan venderlos, prefiriendo en ellos a otros de fuera de dicha vecindad, y porque en este especie y en todas las demás que [//^{6v}] deuan ser priuilegiados como vasallos de su magestad y como quienes de continuo están expu[es]tos con sus vidas y haciendas al peligro que pued[a] acaecer y para pedir se les guarden y cumplan aquellos fueros que deuen tocarnos y pertenecernos ante los señores jueces de su magestad (que Dios guarde) y todo lo demás que combiniere a su mayor seruicio, bien común y público de este dicho lugar y contradecir, apelar y suplicar de qualquiera cossa en contrario y ofrecer y hacer seruicio a su magestad en el modo que fuere más de su real aceptación y agrado y que nos conceda la merced y gracia que fuere seruido para el bienestar de los vecinos deste lugar, a vuestra merced pedimos y suplicamos se sirua darnos licencia en la forma que más bien visto le fuere y que nos sea lícito en derecho para juntarnos a dar poder para lo referido en presencia de vuestra merced y por ante qualquiera scriuano público y pedimos justicia, etcétera.

(Cruz) Pedro García del Castillo (*rúbrica*).

Domingo Juan de las Nieves Rauelo (*rúbrica*).

Juan de Yriarte (*rúbrica*).

(*Al margen:*) Auto.

Por presentada la petición y se conçeде lizençia a los vecinos del lugar y Puerto de la Cruz [//^{7r}] para que con asistencia y en pressencia de su merced y por ante el pressente scriuano se junten este día en las casas de la Aduana Real de este puerto y puedan dar y den su poder para lo conthenido en su pedimiento y fecho se les den los testimonios que pidieren autorisados en pública forma y más que hagan fee, en los quales y en su original su merced anteponía e ynterpuso su autoridad y decre-

to judicial quanto a lugar por derecho; y asimismo asista con su merced el doctor don Julián Anbro시오 de Oliuera, abogado de los Reales Consejos, para lo que fuere nes-sesario su pareser en derecho. Probeiolo su merced el señor don Joseph Antonio de Ayala y Roxas, correxidor y capitán a guerra de esta ysla y la de San Miguel de La Palma por su magestad, en el Puerto de la Cruz de La Orotaua, ysla de Thenerife, en quinçe días del mes de henero de mil setecientos y seis años.

Don Joseph Antonio de Ayala y Roxas (*rúbrica*).

Ante mí,

(Cruz) Diego Remírez Machado, scriuano público (*rúbrica*).

[//^{7v}] (*Al margen:*) Poder.

(Cruz)

En el lugar y Puerto de la Cruz de la villa de La Orotaua, que es en esta ysla de Thenerife, en quinçe días del mes de henero de mill settesientos y seys años, estando en la Aduana Real deste lugar en presensia y con asistencia de su merced el señor don Joseph Anttonio de Ayala y Roxas, correxidor y capitán a guerra desta ysla y de la de San Miguel de La Palma por su maxestad, en virtud de la lizençia que su merced a da[do], que va por caues-sa deste poder, se juntaron, paresieron presenttes el lizençiado don Matheo de Sossa, benerable benefisiado de la Yglesia parroquial de Nuestra Señora de la Peña deste lugar, el doctor don Julián Ambrosio de Oliuera, presuítero, abogado de los Reales Consexos, y los lizençiados don Andrés López de Lugo, don Juan Garsía del Castillo, don Francisco Antonio Rauelo, presbíteros; los cappitanes de infantería Pedro Garsía del Castillo, Domingo Juan de las Nieves Rauelo y don Christóual Martín de la Cruz, y los cappitanes de artillería³ Andrés Estébes Oramas, Francisco Lorenço Lusena y el the-niente de artillería Pedro Martines Francisco; don Juan de Yriarte, don Juan de Yriarte, el cappitán Mathías Gonsales de Oliuera y los alféreces Lucas de Verra⁴ Romero, Pedro Fransés de León, Rodrigo de Vera, Amaro Machado de Vera, Teodoro Francisco de Oliuera, el alferes Miguel Juan, el alferes Miguel Oramas, José Leal, Juan Miguel, Juan de la Cruz, Francisco de Albelo, el

3 Enmendado: Infantería.

4 Sic.

alferes Sebastián Hernandes [//^{8r}] Leonardo, el ayudante Marselo Pinto Morera y Nicolás de Riuas y Seuastián Lopes y Joseph de Vera Romero, scriuano público desde Puerto, el cappitán de mar Philipe Garsía y el alferes don Gregorio de la Piedra y Baldés, todos vesinos deste dicho lugar a quien yo el presentte scriuano doy fee conosco; y dixeron que por sí y en nombre de los demás vesinos deste lugar, que están muchos presentes, y por los ausentes, por quienes prestan bos y causión de ractto que estarán y passarán por lo conttenido en este poder ottorgan que dauan y dieron su poder bastante según pueden darlo y derecho se requiere más y mexor puede y debe valer a el lizenziado don Francisco Garsía de León, presvítero, y a el cappitán Pedro Garsía del Castillo, vesinos deste dicho lugar, a ambos y cada vno ynsolidun, para que lo que el vno comensare lo pueda feneser y acauar el otro, general y especialmente para que en nombre de los ottorgantes y demás vesinos dél y en nombre deste dicho lugar puedan pareser y parescan ante su maxestad, que Dios guarde, y señores de sus reales consexos, juezes y justisias, audiencias y tribunales eclesiásticos y seculares, y a donde por derecho puedan y deuan conoser de los negocios conttenidos espresados en el pedimiento que se a dado este día por los capitanes de [//^{8v}] ynfantería Pedro Garsía del Castillo y Domingo Juan de las Nieuves Rauelo y el alferes don Juan de Yriarte pidiendo y expresando todo quanto lleuan dicho y se contiene en dicho pedimento, y que se les guarden y cumplan a dichos vesinos aquellos fueros que deuen tocarles y perteneserles y en que deuan ser pibilegiad[os] como tales vesinos y vasallos de su magestad, y que sean preferidos en los vtiles que pueda dar de sí dicho lugar a otros vesinos que no lo son dél, como en el pescado fresco y salado que llega a sus marinas, reparttimiento de granos y probiduría de carnisería, y que vendan sus vinos prefiriendo a otros cosecheros que no son vesinos deste dicho lugar para que puedan jaser sus fábricas a tiempo y sasón oportuna y gosar del vtil de sus ventas.

Otrossí para que pidan tengan y se les señale fábrica a la dicha Yglesia parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Fransia deste lugar que an echo tanuntuossa como se ue dichos vesinos, pero no tiene dicha fábrica, y representten sobre ello la falta que ay para los señores capellanes y ornamentos desenttes para selebrar los diuinofisios, sera y vino y lo que [//^{9r}] padesen sobre ello los saserdotes que asisten en dicha parroquial, trayendo de sus propias casas, y demás que en esta raçón deuan representtar adonde y ante quien conbenga.

Y assimismo para que se pueda hazer en este lugar por dichos vesinos vn monte de piedad para tener algunos granos con separaçión que perttenscan a dicha vesindad para los casos de esterilidad con que se puedan faboreser y remediar el común de la vesindad deste lugar y que no padescan lo que en diferentes tienpos an experimenttado por no tener, como no tienen⁵, este lugar pósito ni aljóndiga alguna, como la tienen algunos lugares desta ysla.

Y assimesmo para que puedan contrtradezir, suplicar y apelar qualesquiera sédulas, prouisiones, despachos y pibilexios que con siniestra relación se ayan ganado o ganaren contra el común de los vesinos deste dicho lugar y ofreser y aser seruizio a su magestad en el modo que fuere más de su asseptación y agrado y sea seruido con-seder la mersed y grasia que fuere su volunttad para el bienestar de los vesinos deste dicho lugar.

Y assí y en todo lo demás conveniente y favorable a dichos vesinos y para cada partticular y todo lo que ba referido hagan todos pedimenttos, requerimienttos, prottestos, sittaziones con- [//^{9v}] tradiciones, juramenttos, ynformasiones con tacha y abono de testigos, súplicas y memoriales que condusgan y sean nessesarios, presentten escritos, sédulas, prouisiones, auttos, escrituras, instrumentos y demás despachos que sean necesario⁶, sacándolos de poder y adonde estubieren lo de en contrtrario presentado, tachar y contradecir y alegar contra ello, hagan recusaciones de señores, juezes, scriuanos y nottarios y otros ministros y se aparten cada que convenga hagan conclusiones, oigan auttos y sentensias si ynterlocuttorias como difinittiuas, las fauorables consentta y de las en contrtrario apelen, supliquen y sigan las apelaciones y suplicasiones para donde y con derecho puedan y deuan, saquen y ganen sédulas reales, probisiones, executorias y sitatorias y compulsorias y otros auttos y despachos y las hagan nottificar, ynttimar y publicar adonde y a quienes convengan y pedir su deuido cumplimiento y hagan to[das] las demás dilihensias judisiales y estrajudisiales que sean nesesarias y convenienttes, que para todo y cada [//^{10r}] cossa y parte de lo conttenido en este poder se lo dan anplio y bastante con todo lo ynsidentte y dependientte, libre y general administraçión y con facultad de ynjuisiar, jurar y poderlo sustituir en todo o en parte en las perçonas que quisieren y les paresiere rebocar sustittuttos y nombrar otros de nuevo, quedando este poder en los sobredichos para que

5 Sic.

6 Sic.

vsen dél, que a todos les relieban⁷ en bastante forma común de derecho.

Y al cunplimientto de lo que em⁸ birtud deste poder fue-re hecho obligan los señores eclesiásticos sus vienes y renttas⁹ temporales y los seglares sus personas y vienes haidos y por hauer; y todos dieron poder a los señores juezes de su magestad que de las causas de cada vno puedan y deuen conoser para que assí se lo manden guardar y cumplir, como por sentensia pasada en autoridad de cosa juzgada, renunsiaron las leyes de su fauor y la general del derecho que las proxiue en forma.

Y assí lo ottorgaron y firmaron los que supieron, y por los que no vn testigo, que lo fueron Antonio Gonsales de Aluelo, Sebastián Bauphistta Nieuze, Teodoro de Amaral, vesinos deste lugar.

Testado: espirituales, no uala.

José Antonio de Ayala y Rojas (rúbrica).

Bachiller Matheo de Sossa (rúbrica).

[//^{10v}] Doctor Julián Ambrosio de Oliuera.

Andrés Lopes de Lugo (rúbrica).

Pedro Garsía del Castillo (rúbrica).

Joan Garçía del Castillo (rúbrica).

Christóual Martín de la Cruz (rúbrica).

Francisco Anttonio Rauelo (rúbrica).

Francisco Lorenço Lusena (rúbrica).

(Cruz) Matías Gonsales de Oliuera (rúbrica).

(Cruz) Amaro Machado de Vera (rúbrica).

(Cruz) Andrés Estebes Oramas (rúbrica).

(Cruz) Francisco de León (rúbrica).

Juan de Yriarte (rúbrica).

Domingo Juan de las Nieuves Rauelo (rúbrica).

Miguel Juan de Socas (rúbrica).

Miguel Oramas (rúbrica).

7 Sic.

8 Sic.

9 Tachado: espirituales y.

(Cruz) Marçelo Pinto Morera (rúbrica).

Theodoro Francisco de Oliuera (rúbrica).

Gregorio de la Prida y Baldés (rúbrica).

(Cruz) Sebastián López de Roxas y León (rúbrica).

(Cruz) Nicolás Riuas (rúbrica).

(Cruz) Juan de la Crus de Bera (rúbrica).

(Cruz) Rodrigo de Vera (rúbrica).

(Cruz) Francisco Gonsales de Arbelo (rúbrica).

(Cruz) Juan Miguel (rúbrica).

(Cruz) Lucas de Vera Romero (rúbrica).

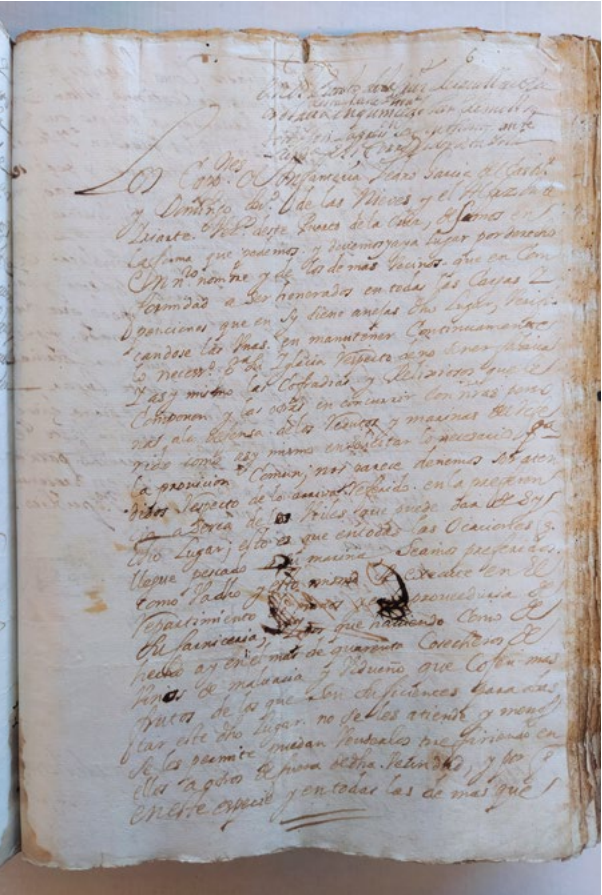
(Cruz) Joseph de Vera Romero (rúbrica).

(Cruz) Por testigo, Sebastián Bauphista Niebes (rúbrica).

(Cruz) Sebastián Leonardo Guerra (rúbrica).

Antte mí,

(cruz) Diego Remires Machado, scriuano público (rúbrica).



Criterios de transcripción

Se ha respetado la grafía original, con las excepciones que se indican a continuación.

Normalización del uso de tildes, mayúsculas y minúsculas.

No se transcriben las consonantes dobles al principio de las palabras.

Desarrollo de las abreviaturas, sin señalar en cursiva las letras que no aparecen explícitamente.

La unión o separación de palabras se ha hecho con criterios actuales.

Las letras o palabras agregadas al texto se señalan entre corchetes, ya sea porque siempre faltaron en el original, a causa del deterioro del papel o por resultar ilegibles debido a la encuadernación.

Las palabras interlineadas o adiciones al texto se ponen entre líneas oblicuas convergentes \.../

Las palabras testadas, corregidas y otras anomalías se señalan en nota.

Los paréntesis se usan para indicar signos gráficos no textuales. Así también, la presencia de rúbricas, solas o acompañando al nombre, se indican entre paréntesis.

El cambio de página se indica entre corchetes, anunciando la nueva de acuerdo a este modelo: [//^{1v}].

Bibliografía

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

IN MEMORIAM

Eladio Santaella, portuense de pro

Salvador García Llanos

El biólogo e investigador portuense Eladio Santaella Álvarez falleció en Madrid, a los 78 años. Hijo de Eladio y Gregoria, hermano de Manuel, que da nombre a un modesto recinto polideportivo, cercano al Castillo San Felipe. Era miembro de una familia muy apreciada, vinculada comercialmente a la librería abierta en la calle San Juan, próxima al refugio pesquero, y posteriormente al Bazar Teide, emplazado en el paseo Quintana, en los alrededores de la plaza del Charco.

Pertenecía a una generación de portuenses que proyectaron sus valores formativos e intelectuales y trataron de abrirse paso más allá de los límites de la localidad. A quienes, como él, se afincaron en otras latitudes, el Puerto les siguió reclamando y esperando y les acogía con afecto cada vez que tenían oportunidad de retornar.

Con Eladio, Layo, Santaella tuvimos buena relación desde que accedimos al colegio de segunda enseñanza Gran Poder de Dios y él ya cursaba el final del bachillerato. Participaba activamente en los festejos de Santo Tomás de Aquino (cuando se celebraban en marzo). Recordamos su aparición en una pieza teatral, «La fórmula 3K3», dirigida por el inolvidable Jesús Hernández Martín, «el Maestro», junto a Nico López, Silvia Martín y Rafael, Felei, Espinosa. Santaella, junto a José Javier Hernández y Margarita Rodríguez, entre otros, formó parte de la primera Sección de Estudiantes del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (IEHC).

Después, en los años 70 del pasado siglo, se fue a Madrid, opositó a funcionario público y trabajó en el ministerio de Agricultura y Pesca, primero con Pedro Solbes y luego con Manuel Arias Cañete, con los que ejerció como subdirector general de la Planificación de la Acuicultura y Recursos Litorales. Casado con Angelines Ma-

durga, fue padre de una niña, Miriam, y abuelo de un nieto a quien nominaron como le conocíamos a él, Layo.

El destino quiso que muchos años después, en junio de 1995, cuando ya ejercíamos la alcaldía antes de la primera moción de censura, Santaella fuera el pregonero de las Fiestas de Julio. El acto de la lectura tuvo lugar en la plaza de Europa. El pregonero fue presentado por el profesor José Javier Hernández García. Actuó la agrupación folklórica Valle de Taoro, de la sociedad de instrucción y recreo del mismo nombre, localizada en el sector Las Dehesas. Para cuantos coincidimos (de varias generaciones), en el colegio y en aquella convocatoria, fueron momentos muy emotivos, cargados de nostalgia y remembranzas.

Recorrió la costa africana a bordo de barcos oceanográficos y de investigación. Luego, en otra ocasión siguió con mucha atención la erupción submarina en la isla de El Hierro, en octubre de 2011, a unos cinco kilómetros del sur de La Restiga, cuyos habitantes tuvieron que ser evacuados varias veces, hasta que en marzo de 2012 se dio por finalizada la erupción del cono volcánico, situado en el llamado Mar de las Calmas, a uno ochenta y ocho metros de profundidad. Allí estuvo, codo a codo, con otro portuense, Nemesio Pérez, quien no dudó en reclamar su apoyo para estudiar la evolución de este fenómeno natural.

Otra importante aportación: como descendiente de José Agustín Álvarez Rixo, ilustre cronista y polígrafo, el alcalde ilustrado, fue parte activa de la donación de su legado y biblioteca a la Universidad de La Laguna.

Eladio Santaella Álvarez, siempre modesto y reservado, fue un hombre metódico y estudioso. Le recordaremos como un portuense de pro.

MEMORIA ANUAL

Otro año de compromiso cultural: actividades del IEHC en 2024

Estefanía González Pérez

El Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (IEHC) ha cerrado el año 2024 con un balance extraordinario: 101 actividades desarrolladas que evidencian su constante dinamismo, su compromiso con la cultura y su vocación de servicio público para y desde el Puerto de la Cruz. Las propuestas abarcaron arte, ciencia, literatura, historia, pensamiento, medioambiente, cine, teatro y formación, reafirmando al IEHC como un espacio plural y abierto a la reflexión y la creatividad.

Formación y pensamiento crítico

La oferta formativa fue intensa. En enero comenzó el 68.º Curso de Español para Extranjeros. Se organizaron ciclos de conferencias como *La Historia Revisada, Pensamiento y Modernidad en el tránsito de la Revolución Cosmológica* o el ciclo *El IEHC con las Fiestas de Julio del Puerto de la Cruz*. En octubre se celebró la *Conferencia inaugural del Curso 2024/2025*, y en los meses posteriores también se celebraron las *IX Jornadas Protagonistas de la Ciencia y Tecnología Canarios*, la *XX Semana Científica Telesforo Bravo* y la *XXVII Semana de Historia de América*.

Otras citas relevantes incluyeron la mesa redonda por el Centenario del Club Deportivo Tenerife, el homenaje a Ángel Pageo, un recital lírico-musical y múltiples conferencias sueltas, como la promovida por la Sección de Estudiantes en el marco del 8M.

Exhibición plástica y difusión cultural y editorial

Durante 2024 se celebraron nueve exposiciones plásticas y se presentaron diez publicaciones externas. Además, el IEHC editó y presentó tres obras propias: el número 20

de la revista *Nexo*, las actas de la *XIX Semana Científica Telesforo Bravo* y el número 21 de esta revista, *Catharum*.

Teatro y expresión escénica

Este año la programación teatral incluyó propuestas con el actor Joel Angelino con los monólogos *Fresa y chocolate, 30 años después* o *Hay que atreverse* y un curso de interpretación. En colaboración con el Café Teatro desde el Noroeste de Tenerife se ofrecieron ocho representaciones.

Colaboraciones y sinergias

El IEHC fortaleció su red de alianzas. Participó en actividades junto al Ayuntamiento del Puerto de la Cruz (Área de Igualdad; Área de Ciudad Sostenible y Planificación), la Asociación Humboldt, la Asociación Cultural WoMenSay, la Asociación de Vecinos Botánico, el Colegio Tomás de Iriarte y el PFAE Puerto de la Cruz.

Mención especial merecen, por un lado, la conmemoración del 90.º aniversario de la obra *Crimen*, de Agustín Espinosa, en colaboración con los Amigos del MACEW y la Tertulia de los Lunes, que incluyó su lectura colectiva y pública, acompañada de una exposición de ediciones de la obra y paneles informativos en el MACEW; por otro, la exposición «El arte de los sueños» de la Colección de Andrés Padrón, comisariada por Francisco Álvarez.

Cine con conciencia

Las muestras audiovisuales también fueron protagonistas. Destacaron el ciclo Cinefórum de la Fundación CajaCanarias (diez sesiones), el Ciclo de Cine Canario

(seis sesiones) y el de Cine sobre Desarrollo Sostenible (tres sesiones).

MACEW: arte y educación

El Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (MACEW), vinculado al IEHC, mantuvo su programación didáctica y continuó con iniciativas diseñadas para promover las actividades plásticas. Destacamos las *III Jornadas Hablamos de Arte* (marzo), con dos conferencias y una performance, y la exposición Merkarte Expo Gira 2024 (24 de julio-24 de agosto), en colaboración con el Cabildo de Tenerife.

Agradecimientos institucionales

Desde el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a todas las personas, entidades y colectivos que han hecho posible este intenso año de actividades. Gracias a los socios del IEHC, así como al respaldo de instituciones colaboradoras –como el Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, el Cabildo de Tenerife, la Fundación CajaCanarias, la Universidad de La Laguna y asociaciones culturales–, hemos podido mantener nuestro compromiso con el pensamiento crítico, el arte y la ciencia en nuestra comunidad.

Asimismo, agradecemos profundamente al público fiel que, con su asistencia, apoyo y participación, refuerza el papel del IEHC como espacio de encuentro cultural y ciudadano. A todas y todos, gracias por acompañarnos en este camino compartido hacia una cultura viva, diversa y transformadora.

Normas de edición

Catharum. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades del IEHC es una publicación de carácter divulgativo y científico, que cuenta con una edición mixta (online e impresa) de periodicidad anual. Sirve, además, de anuario para las actividades que se desarrollan en el Instituto de Estudios Hispánicos de Puerto de la Cruz (en adelante, IEHC), institución que la edita con regularidad desde el año 2000.

1. Monográfica

Dedicada a contener estudios o trabajos de investigación con un carácter monográfico, es decir, centrados en un tema concreto. Los asuntos, a modo de dossier, son elegidos por el Consejo de Redacción de *Catharum*. Su contenido está abierto a toda clase de sugerencias y propuestas.

2. Varia

Recoge estudios o trabajos de investigación con temática libre, no reglada.

3. Conferencias

Contiene conferencias o lecciones impartidas en diversos actos del IEHC.

4. Documentos

Destinada a la edición de documentos y materiales históricos o literarios.

5. Necrológica

Recoge la semblanza biográfica de personas que hayan dejado huella en el seno del IEHC o del medio en que se desarrolla habitualmente su actividad.

6. Crónica

Centrada en la memoria anual de actividades del IEHC.

La estructura u organización de la revista no es fija, pero tiende a organizar sus textos y trabajos de investigación en diversas secciones, entre las que se encuentran:

Recepción de originales

Los autores deben remitir sus textos a la siguiente dirección:

Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias C/ Quintana, no 18. 38400 Puerto de la Cruz (Tenerife) info@iehcan.com

Se recomienda por mayor eficacia e inmediatez el uso del correo electrónico para el envío de los artículos y los archivos adjuntos que los complementen. No obstante, si el volumen de los mismos hiciera imposible su recepción, se facilitará su descarga desde un contenedor digital seguro proporcionado por el autor, o bien podrá concertarse la entrega física de los archivos en la sede del propio IEHC.

Evaluación y selección

Los artículos serán sometidos a un proceso de arbitraje conocido como revisión por pares, realizado por expertos ajenos a la revista, quienes informarán al Consejo de Redacción en un plazo no superior a los cuarenta (40) días, al cabo de los cuales el autor recibirá una de estas cuatro respuestas editoriales: aceptado, rechazado, aceptado con cambios menores y aceptado con cambios mayores. En el último de los casos, habida cuenta que se precisan cambios de consideración, no se garantiza la publicación del artículo, condicionándose al resultado final de las modificaciones.

La decisión final acerca de la publicación de un artículo corresponde siempre al Consejo de Redacción de *Catharum*.

Normas editoriales para artículos o trabajos de investigación

Los textos remitidos para su publicación han de ser originales, inéditos y no estar aceptados para su publicación por ninguna otra entidad.

Los autores son los únicos responsables de los contenidos y las opiniones expresados en sus textos, así como de la titularidad de las imágenes que estos incorporen o, en su caso, de la cesión de los derechos sobre las mismas.

Los textos pueden remitirse en los siguientes formatos: Word, Open Office, Libreoffice y Google Doc.

Deben tener una extensión que oscile entre las 6.000 y 10.000 palabras, sin contar en ese cómputo las notas al pie y la bibliografía.

La lengua de publicación es preferiblemente el español, aunque se aceptarán contribuciones de otros idiomas. En esos casos, los trabajos serán publicados en la lengua de su redacción.

Antes de iniciar el desarrollo del texto, el autor deberá señalar el título y se escribirá un breve resumen con 10 líneas de extensión máxima, siempre con la lengua en que esté escrito el artículo. Ese mismo resumen y el título se traducirán al inglés (abstract), con indicación en ambos casos de las palabras clave (keywords). En caso de que la lengua de redacción no sea el español, el resumen y las palabras clave serán traducidas al español. Se requieren, al menos, 4 descriptores o palabras clave en los idiomas citados.

El autor o los autores tienen que identificarse claramente, indicando tras los nombres la filiación profesional. Se insistirá especialmente en la institución a la que pertenecen, su profesión o la titulación de los mismos.

Las imágenes deberán presentarse digitalizadas, con un formato mínimo de 300 dpi, y en ficheros independientes; es decir, sin integrar ficheros de texto (.doc o similares) ni formando composiciones. Los pies de imagen se enviarán por separado en documentos de texto, con una referencia numérica a la imagen en cuestión y citando la fuente o propiedad de la misma (APA).

Los gráficos y mapas se enviarán igualmente en formato digital y acompañados de un pie de imagen descriptivo en formato de texto. Es indispensable recoger la autoría, así como la fuente de procedencia de los datos (APA). Los gráficos

deberán acompañarse de su correspondiente tabla de valores para que no se altere el resultado de los mismos en el caso de que fuese necesario rediseñarlos para adaptarlos a la maquetación de la revista.

Las referencias bibliográficas, las citas y la procedencia de los datos se redactarán de acuerdo con el sistema comúnmente denominado autor-fecha, Normas APA (American Psychological Association).

Las citas, por tanto, se insertarán en el texto entre paréntesis, incluyendo el nombre del autor, el año de la edición y la página o páginas donde se encuentran: (Guerra y Peña, 2002, p. 201).

La referencia bibliográfica deberá identificar la fuente en el siguiente orden: apellidos y nombre del autor, año de la publicación, título y editorial, tal y como se recoge en el siguiente ejemplo. De él se deberán tomar igualmente el formato (redonda y cursiva) y los signos de puntuación:

Guerra y Peña, Lope Antonio de la (2002). *Memoorias: Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*. Cabillo de Gran Canaria.

Para la referencia bibliográfica de artículos contenidos en publicaciones periódicas se puede usar el modelo que sigue:

Fernández Martín, Luis. (1976). «Tensiones y conflictos en la Iglesia de Canarias durante la segunda mitad del siglo XVII». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 22, pp. 521-616.

Un capítulo en un libro editado, dirigido o coordinado por uno o más autores (Ed., Eds., Coord., Dir.), se referenciará siguiendo este otro modelo:

Rodríguez Morales, Carlos (2001). «Pinturas, dibujos y estampas». En Lorenzo Lima, Juan Alejandro (Ed.). *La Laguna y su parroquia matriz* (pp. 191-226). Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de Laguna.

En la relación bibliográfica final se deberán seguir las mismas pautas, prescindiendo de los números de página y utilizando la sangría colgante o francesa.

Para aclarar cualquier duda o buscar un repertorio extenso de ejemplos, el texto completo de Guía de Normas APA (7.ª edición) se puede obtener en:

<https://normas-apa.org/wp-content/uploads/Guia-Normas-APA-7ma-edicion.pdf>

Las notas a pie de página se reservarán preferiblemente para referencias documentales y comentarios breves aclaratorios, que pueden contener o no citas bibliográficas.

Normas editoriales para conferencias

Se atenderán a lo señalado en el epígrafe previo, respetando siempre la literalidad del texto impartido en el IEHC o en instituciones cercanas, según establezca el Consejo de Redacción de *Catharum*.

Normas editoriales para la publicación y transcripción de documentos

En este caso, deben seguirse las normas de transcripción y presentación definidas por el Instituto de Estudios Canarias para la revista Fuentes Canarias en Red:

https://hdiecan.org/serie-iecan/fuentes-canarias-en-red/?perpage=12&view_mode=records&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=9527%2C3471%2C2345

Normas editoriales para las necrológicas

Estos textos son de redacción libre, pero no pueden superar las 1.000 palabras. Es preceptivo que antes del comentario quede referida la identidad de la persona a quien se dedica el texto a modo de semblanza y sus márgenes cronológicos, seguidos del nombre del redactor y la filiación institucional. Para ello pueden revisarse las indicaciones contenidas en los epígrafes previos.

Derechos de autor. Identificación

Los contenidos de la revista se publican bajo una licencia de Creative Commons: Reconocimiento —No Comercial— Sin Obra Derivada (by-nc-nd) 3.0.

A la hora de remitir los textos, el autor o los autores deben incluir también y en documento aparte o en el mail de entrega un breve currículum y sus direcciones de contacto (postal y electrónica).

INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPANICOS DE CANARIAS

