

# UN SAGRARIO FLAMENCO EN LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA OROTAVA

*Lorenzo Santana Rodríguez*

Cuando en 1943 Jesús Hernández Perera documentó la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava, dedicado a la Inmaculada Concepción, y colocado hoy en día en la capilla colateral del Evangelio, sólo se refirió tangencialmente al sagrario que se halla colocado en el mismo. A partir de las cuentas de fábrica de 1691 dedujo que Lázaro González de Ocampo<sup>1</sup> talló los paneles de “La Anunciación” y de “Los Desposorios de la Virgen”, además de las demás “piezas de escultura” del primer cuerpo del retablo. Las tallas de los dos siguientes cuerpos, siempre a tenor de las cuentas de fábrica, que constituyen el único documento hasta ahora conocido sobre la hechura del retablo, fueron ejecutados por otro escultor: Gabriel de la Mata.<sup>2</sup>

Posteriormente hizo mención expresa a este sagrario atribuyendo sus tallas a Lázaro González:

Mejor intento, aunque no logrado en todos los casos, son los altorrelieves que decoran las paredes del sagrario. Las puertas presentan las figuras de San Pedro y San Pablo, de unos 30 centímetros de altura,<sup>3</sup> con cierta torpeza de paños, y demasiada insistencia en hacer visibles sus atributos, unas monumentales llaves en el primero, un libro y una enorme espada en manos del segundo. Se explica bien que en figuras de ese tamaño no pudiera nuestro artista expresar mejor la diferencia de personajes. Lo mismo ocurre con las figuras de los cuatro Evangelistas, que decoran los lados del sagrario: San Juan, de rostro muy infantil, lleva un águila ante la que no puede hallarse el Apóstol muy seguro, paralelo que ofrece también San Marcos, escribiendo sobre un descomunal león, algún tanto convencional. Su valor estriba en que nos han de valer para concretar muchas imágenes existentes en nuestras iglesias que pueden tener relación con Lázaro González.<sup>4</sup>

Aunque las cuentas de fábrica citan a Lázaro González como autor de las piezas de escultura del primer cuerpo del retablo, en el cual está colocado el sagrario, la atribución que Hernández Perera hizo de los altorrelieves del mismo a la gubia de dicho escultor no ha sido asumida por otros investigadores.

Pedro Tarquis, quién publicó una serie de artículos sobre este retablo, no creía que los Evangelistas tallados en el sagrario fueran de Lázaro González “dada la flojedad de formas que observa en ellos”; por lo que planteaba si acaso fueron obra del maestro carpintero Francisco de Acosta Granadilla, que actuó como ensamblador del retablo. Además, veía cierta similitud entre el tablero de “La Coronación de la Virgen” y las tallas de San Pedro y San Pablo que se hallan en las puertas del sagrario, lo que le llevó a sospechar en la intervención de un tercer imaginero.<sup>5</sup>

Alfonso Trujillo, por su parte, hizo notar la opinión de Hernández Perera, pero planteando una hipótesis que solventaría las dudas sobre su atribución: “Aunque también cabría sospechar que fuesen, tales relieves, herencia del anterior retablo que posiblemente realizara hacia 1605 Pedro de Artacho Arbolanche”.<sup>6</sup>

Este retablo, al que alude Alfonso Trujillo, fue el anterior retablo mayor de la iglesia parroquial de La Orotava y aparece como hecho por Pedro de Artacho en las cuentas de fábrica del mes de julio de 1605,<sup>7</sup> cuentas que no hemos podido consultar por hallarse en el primer libro de fábrica, que por su deterioro no se facilita a los investigadores. A falta de poder contrastarlas con el original recordemos que Pedro Tarquis publicó las citas textuales de estas cuentas.<sup>8</sup>

La hechura de este retablo había sido contratada bastante tiempo atrás, exactamente en 1590,<sup>9</sup> por escritura notarial que Carmen Fraga extractó en estos términos: “sería de madera de borne y tendría cuatro pilares, además de otros dos pequeños soportes flaqueando el sagrario, aunque no se nombran tallas escultóricas, sino tableros –que al parecer irían pintados– y cornisas”.<sup>10</sup>

Hemos acudido directamente a la escritura en cuestión, que comparte con el resto del protocolo notarial un estado de grave deterioro a causa de los insectos xilófagos. Fue otorgada en La Orotava el 30 de septiembre de 1590 por el doctor Roque Carrillo, beneficiado y mayordomo de la iglesia parroquial de dicho lugar y por Pedro de Artacho, ensamblador, también vecino de La Orotava, en los siguientes términos:

... y dijeron que el reverendísimo señor obispo de C[an]a[ri]a di[o] poder y licencia a el dicho [d]octor p[a]ra que haga un retablo en el altar mayor de la dicha iglesia como parecerá en el libro de visita de la dicha iglesia ahora l[a]s dichas partes son concertados y se conciertan en esta manera que el dicho P[edro] de Ar[t]acho ha de ser obligado y se obliga a su costa de hacer el dicho retablo d[e] toda la obra que fuere necesario de ensamblaje y el dicho retablo [ha] de ser hecho conforme al modelo que se le mostró a su señoría que está en poder del dicho Pedro de Artacho ha de tener veinte y ocho palmos de altor (5.88 mts.<sup>11</sup>) y catorce de ancho (2.94 mts.) los palmos han de ser de vara y ha de tener cuatro pilares dos gra[n]des y dos pequeños con su p[edes(?)]tral y en medio del pi[e(?) del(?) pe(?)d[estral(?)]]ha de estar el sagrario; con su[s.....] tabl[ero]s entre los cuatr[o pilares(?)]] y entre los dos pilares del [medio(?)]] ha d[e t]ener [s]u cornija y friso [.....]las líneas que siguen están muy fragmentadas.....] sobre [.....to]do cornijamiento ha de [.....] tablero con sus dos pi[lares(?) .....]nes cuadr[a]dos con [.....] remate prin [cipal.....].

Pedro de Artacho cobraría dos mil quinientos reales en dineros de contado y “... el dicho doctor ha de dar y poner toda la madera que fuere menester para hacer el dicho retablo ha de ser de madera de borne...”

Artacho declara haber recibido un primer pago de trescientos reales “... y otros [tresc]ientos reales hecho el pedestral con el sagrario; y otros trescientos entregados los tableros...”.<sup>12</sup>

De la lectura de este documento deducimos que el retablo tendría tres calles, conformadas por cuatro columnas, denominadas aquí como “pilares”. En cuanto al número de cuerpos, aunque no se hace mención expresa del mismo, nos inclinamos a pensar, dadas las

dimensiones del retablo, que sí conocemos con exactitud, que serían dos, rematados con un ático flanqueado por otras dos columnas. Este ático iría ocupado, al igual que el resto de los espacios entre los pilares, por pinturas sobre tabla. A este respecto hay una anotación fragmentada en la que podemos leer “... y los tableros<sup>13</sup> para que [.....]da pintaren...”; lo que coincide con una descripción recogida en un inventario de la iglesia, dado a conocer por Rodríguez Mesa, y que este autor fecha entre 1604 y 1605: “Altar Mayor (...) Un retablo grande donde está puesta la dicha imagen (de bulto de Nra. S<sup>ra</sup> de la Concepción con su Niño Jesús en brazos) dorado de figuras al óleo de Nra. S<sup>ra</sup> de la Encarnación con dos ángeles en lo alto de bulto por remate del dicho retablo”.<sup>14</sup>

Disponemos también de una descripción de esas mismas fechas para el sagrario, hecha en una visita que el obispo realizó en 1605: “el Sagrario estaba en medio del altar mayor”; y que era “de madera dorada cubierto con unos tafetanes bordados de oro y sus tembladeras”.<sup>15</sup>

Quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que este retablo es de clara influencia herreriana. La exacta relación de 1:2 entre el ancho y la altura, que acentúa el impulso de verticalidad; la división del retablo mediante las columnas y las cornisas, como un simple espacio cuadrículado donde colocar las pinturas; y la aparente renuncia al recargamiento decorativo del espacio arquitectónico, nos remiten al retablo mayor de la iglesia del monasterio del Escorial, trazado por Juan de Herrera. Gómez Luis-Ravelo ha hecho notar cómo este retablo escorialense influyó en las trazas de los que durante la primera mitad del Seiscientos se realizarían en Tenerife, aunque en base a los retablos conservados y a la documentación disponible en su momento, hubo de retrasar esta influencia hasta 1629, de la mano del ensamblador Juan González de Puga, y aceptando que en esta isla no se hizo ningún retablo enteramente herreriano, sino, en todo caso, con algunas influencias de dicho estilo.<sup>16</sup>

Sin embargo, el retablo que Pedro de Artacho se obligó a hacer para la iglesia parroquial de La Orotava sigue la traza herreriana, lo cual es destacable, no sólo por marcar un punto de inflexión en el desarrollo del retablo en Canarias, sino por la prontitud con que se asumió el nuevo estilo, aspecto este último que merece una explicación más detallada. La traza del retablo mayor de la iglesia del monasterio del Escorial se había dado a conocer en uno de los grabados del *Sumario y Breve Declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del escorial*, impreso en Madrid en 1589,<sup>17</sup> y apenas un año después, en 1590, ya se estaba imitando en el retablo de la parroquial de La Orotava, y de la mano de un ensamblador canario,<sup>18</sup> lo que prueba que aunque una de las características del arte canario durante el Antiguo Régimen es la pervivencia de arcaísmos, esto no se opone a que se asumieran con inusitada rapidez algunas de las novedades artísticas del momento.

En el contrato se cita en varias ocasiones el “pedestal”, que desafortunadamente no es un término unívoco en el contexto de los retablos.<sup>19</sup> Nos inclinamos a pensar que aquí se le está dando el sentido del banco o predela, que es donde iría colocado el sagrario. Así se entendería que el segundo pago se le haría a Pedro de Artacho cuando hubiere “hecho el pedestral con el sagrario”. No pensamos que se refiriera a la talla de los altorrelieves, pues, como más adelante razonaremos, éstos no pueden ser obra de los escultores que trabajaron en el retablo, sino que se alude, a lo más, a que se modificaría su arquitectura para hacerla acorde con la herreriana del nuevo retablo.

El retablo que Artacho hizo en la iglesia parroquial de La Orotava, no sólo significó la llegada a Canarias de un nuevo modelo a imitar, sino que trajo consigo nuevas exigencias

arquitectónicas, que en un primer momento pueden haber pasado inadvertidas. El grabado del retablo escurialense dado a conocer, como ya hemos indicado, en 1589, no incluía la arquitectura de la capilla, como sí la recogería un grabado publicado en 1598, obra de Pedro Pret,<sup>20</sup> el mismo autor de los grabados de 1589. Los responsables de la fábrica parroquial debieron descubrir por sí mismos lo que el primer grabado no recogía y sí el segundo, y que constituye, a nuestro juicio, el punto débil de la traza herreriana de los retablos, y que puede muy bien ser la razón por la cual no haya prosperado en Canarias. Nos referimos a la luminosidad de la parte alta de la capilla, necesaria para hacer notar los elementos ascendentes de la traza.

Haya sido por esto, o por otros motivos, el 22 de junio de 1609, se firmó en La Orotava un contrato, en virtud del cual Juan de Harisa, vizcaíno, y Custodio López, portugués, maestros de cantería, se obligaron

... de hacer en la iglesia parroquial de la limpia Concepción de la Madre de Dios de este dicho lugar dos ventanas rasgadas de cantería con toda el anchura y altura que cupieren las cuales se han de abrir en la capilla mayor de la dicha iglesia junto al techo a las espaldas de la dicha capilla sobre el altar mayor sin que se haga daño al techo ni al retablo del dicho altar otrosí nos obligamos a hacer otra ventana de cantería de asiento en la sacristía que salga a la calle real frontero a la casa del beneficiado Pedro Hernández la hechura y forma d[e] la cual ha de ser a la traza y mane[ra] de una ventana de las casa[s] principales de la morada [de] Francisco de Molina m[a]yordom[o] d[e] esta] dicha iglesia señaladamente la ventana que está en un aposento de las dichas casas linde a [lo(?)n]jas de Luis de San Martín Llarena y así mismo hemos de hacer un arco de cantería a la traza del arco del batisterio de la dicha iglesia este arco ha de ser en la pared que divide la capilla de San Pedro y la dicha capilla mayor junto a la puerta de la sacristía donde mejor parezca para que dé bastante claridad a la dicha capilla mayor...<sup>21</sup>

Se aprecia cómo esta obra de cantería perseguía el lograr una mayor luminosidad en la capilla mayor, lo que suponía un desarrollo arquitectónico y un desembolso económico que no se afrontaron en la mayoría de las iglesias canarias, lo cual explicaría el porqué no prevaleció la traza herreriana.

Podemos añadir unas nuevas pinceladas al conjunto, datos que extraemos de un índice de escrituras notariales de La Orotava, copiado de otro más antiguo que elaboró el cronista Núñez de la Peña.<sup>22</sup> Una de las citas de este índice, correspondiente al folio 756 del año 1588 de Juan Benítez Suazo, escribano de La Orotava, dice así: “La parroquia escritura con(?) Rui Díaz y Artacho”.<sup>23</sup> Desafortunadamente el protocolo notarial en cuestión está incompleto, faltando este contrato.<sup>24</sup> Sin embargo, al haber comprobado por otras citas de éste y otros índices que sus anotaciones son exactas, consideramos esta nota como suficiente para plantearnos que el antiguo retablo mayor de la iglesia de La Concepción de La Orotava se contrató inicialmente en 1588 y no en 1590.

Un trabajo entre el ensamblador Artacho, que ha de ser Pedro de Artacho, y Ruy Díaz, a quien no dudamos en identificar con el escultor Ruy Díaz de Argumedo,<sup>25</sup> y destinado a la fábrica de una parroquia, ha de ser un retablo, y en este caso el mayor. A esto se une otra cita del ya mencionado índice, correspondiente al folio 594 del año 1589 del mismo escribano de La Orotava: “El Dr. Carrillo concierta con Cristóbal Ramírez”.<sup>26</sup> El doctor Carrillo era beneficiado de dicha iglesia, como ya antes señalamos, y a Cristóbal Ramírez lo identificamos

con el artista de ese nombre. No hemos podido localizar la escritura a que se refiere esta cita, pues no se conserva el protocolo notarial del citado año de Juan Benítez Suazo. Tampoco encontramos la escritura de finiquito otorgada por el pintor ante el escribano Roque Juárez el 9 de mayo de 1602, según las anotaciones del libro de fábrica recogidas por Pedro Tarquis,<sup>27</sup> pues en el protocolo correspondiente a ese año falta todo el mes de mayo.<sup>28</sup>

En base a estas citas nos inclinamos a pensar que la hechura del retablo mayor se había planteado dos años antes de lo que se creía, interviniendo en él, desde un primer momento, junto a Artacho, el escultor Ruy Díaz, y el pintor y escultor Cristóbal Ramírez. Sin embargo, la traza de 1588, anterior al grabado escurialense, debió de ser distinta a la que se adoptó finalmente, obligando a firmar un nuevo contrato con el ensamblador Artacho en 1590, que es el único que ha llegado hasta nosotros.

En los pasados coloquios documentamos la presencia de Ruy Díaz en La Orotava en el mes de mayo de 1588, lo que constituía la última noticia que hasta la fecha teníamos sobre el mismo,<sup>29</sup> a lo que ahora unimos la cita de Núñez de la Peña. La ausencia de más datos nos impide saber si Ruy Díaz tuvo ocasión de llevar a cabo el trabajo. Sin embargo, ello no es óbice para que las partes de escultura se hubieran ejecutado, pues Cristóbal Ramírez también era escultor. Aunque ha sido más conocido como pintor y dorador por la historiografía del arte, Carlos Rodríguez ha demostrado recientemente, y con sólidos fundamentos, su faceta de escultor de prestigio en el ámbito canario.<sup>30</sup> Estas partes escultóricas pueden concretarse en los dos ángeles de bulto que se hallaban colocados en el remate del retablo, a tenor del inventario al que antes hicimos referencia.

Esta cita sobre Cristóbal Ramírez nos permite adelantar un poco su cronología, pues la primera noticia que teníamos sobre él se remontaba a enero de 1590, cuando se obligó a “luminar dorar y aderezar” una imagen de San Francisco para el convento franciscano de La Laguna.<sup>31</sup> No parece haber dejado de residir en La Orotava, aunque aceptara ese trabajo para la ciudad de La Laguna, pues hemos documentado su presencia, junto a su esposa Isabel Muñoz, en dos bautizos celebrados en la iglesia de La Concepción de La Orotava. En el primero, celebrado el 24 de septiembre de 1590 actuaron de padrinos de Mateo, hijo de Juan de Lima y de Águeda Francisca;<sup>32</sup> y en el segundo, que tuvo lugar el 29 de agosto de 1591, fueron padrinos de Mateo, hijo de Álvaro Pérez de la Montañeta y de María Francisca.<sup>33</sup> Todos estos datos nos permiten documentar la estancia de Cristóbal Ramírez en La Orotava entre los años 1589 y 1591, o sea, durante al menos dos años.

El segundo contrato también figura en el índice de Núñez de la Peña, pues aparece por duplicado al folio 733 del año 1590 de un escribano de La Orotava: “El dicho (se refiere al Dr. Carrillo) en nombre de la iglesia con(?) Pedro de Artacho”;<sup>34</sup> y “La Parroquia hechura del Retablo con(?) Pedro de Artacho”.<sup>35</sup>

Aunque, como más adelante indicaremos, datamos los altorrelieves del sagrario en el siglo XVI, no creemos que sean obra ni de Ruy Díaz de Argumedeo ni de Cristóbal Ramírez. De estos dos escultores disponemos de imágenes documentadas, que aunque sólo son el Cristo de la Misericordia de la propia iglesia parroquial de La Concepción de La Orotava para Ruy Díaz de Argumedeo;<sup>36</sup> y el San Andrés Apóstol de la Catedral de La Laguna para Cristóbal Ramírez,<sup>37</sup> bastan para hacernos cargo del estilo en que se desenvolvían; las cuales excluyen el que, a nuestro juicio, se les puedan atribuir los altorrelieves del sagrario, que denotan otra mano.

En las cuentas que el 29 de julio de 1691 se tomaron al capitán Diego Martínez de Alayón, mayordomo que había sido de la fábrica de la iglesia de La Concepción de La Orotava, los gastos concernientes al retablo están agrupados bajo el epíteto: “Costo de el primero cuerpo del retablo, y parte de el segundo, hasta sentarse”.<sup>38</sup>

Encontramos en estas cuentas dos menciones al sagrario. Una dice: “Por ciento y setenta y ocho reales, que costaron diez tablancitos de cedro de la Habana para el sagrario”,<sup>39</sup> y la otra: “Por cuarenta reales que hizo de costo una cerradura y hierros, y dos llaves para el sagrario”.<sup>40</sup> Estos dos descargos, y sobre todo el primero, demuestran que se trabajó en ese momento en la hechura del sagrario.

En lo concerniente a la parte de escultura del retablo se registran dos anotaciones en estas cuentas: “Por mil doscientos y setenta y seis reales, pagados a Lázaro González maestro de escultor, por el trabajo de las piezas de escultura, en ciento y cuarenta y tres días y medio que ha trabajado, los noventa y un días a ocho reales, y los cincuenta y dos días y medio a diez reales y en toda esta cantidad, entran once días y medio de un sobrino del susodicho a dos reales de jornal cada día”.<sup>41</sup> “Veinte reales a Lázaro González escultor por asistir a perfeccionar el retablo en algunas faltas que tenía después de armado, y acabar unos ángeles”.<sup>42</sup>

De estas cuentas no se puede colegir si los altorrelieves del sagrario fueron tallados con motivo de la hechura del retablo mayor a finales del siglo XVII, ya fuera por mano de Lázaro González de Ocampo o de otro imaginero. Esto sólo se puede determinar por el estudio de sus características estilísticas. En base a ellas, a las que más adelante nos referiremos, opinamos que estos altorrelieves se aprovecharon del antiguo sagrario, que se desarmó, insertándolos en uno nuevo, de arquitectura barroca, manifestada claramente por sus seis columnas salomónicas. Como ya señalara Alfonso Trujillo esta clase de columnas, tan características del Barroco, se documentan en Canarias por primera vez en 1665, pudiendo acaso remontarse a un año atrás.<sup>43</sup>

Los tablancitos de cedro de La Habana, descargados en las cuentas, se habrían usado en la estructura del nuevo sagrario y en dos altorrelieves situados en la parte interior de las puertas. En el reverso de la correspondiente a San Pedro está tallado Santo Tomás de Aquino, al cual reconocemos por su hábito dominico, el libro, la pluma, un sol sobre su pecho y un pájaro posado sobre su hombro en actitud de susurrarle al oído, el cual identificamos con la paloma representativa del Espíritu Santo, propia de la iconografía de este santo, a pesar de estar pintada en color negro.<sup>44</sup>

En el reverso de la otra puerta, la que corresponde a San Pablo, vemos tallada la figura de un hombre revestido con sobrepelliz y muceta, portando en una mano un libro y en la otra una pluma. Juan Alejandro Lorenzo Lima, que en la actualidad cursa la carrera de Historia del Arte (a quien agradecemos la inestimable ayuda que tan gentilmente nos ha prestado para poder estudiar este sagrario y en la localización de los documentos en el archivo parroquial) había identificado esta figura como la de San Buenaventura, opinión a la que nos sumamos, pues aunque los atributos iconográficos que luce no son suficientes por sí mismos para una identificación segura, sí que lo es el que aparezca en un sagrario junto a Santo Tomás de Aquino, dada la relación que ambos tuvieron en la promoción del culto eucarístico.

No dudamos en adscribir estos altorrelieves de Santo Tomás de Aquino y de San Buenaventura, tallados en el reverso de las puertas del sagrario, a la gubia de Lázaro González de Ocampo. Su hieratismo, los pliegues de las vestiduras y finalmente sus rostros, tan similares a los que vemos en los tableros de *Los Desposorios* y de *La Anunciación*, no nos dejan dudas sobre su autoría. No obstante, debemos negarle la paternidad de los relieves exteriores, lo que se hace más patente al mirar las puertas de lado y comparar las figuras interiores con las de San Pedro y San Pablo.

Los seis altorrelieves que adornan el exterior del sagrario han de ser, por su uniformidad estilística, obra de una misma mano. En las puertas encontramos a San Pedro y San Pablo, reconocibles por los respectivos atributos de las llaves y la espada, a los que se unen sendos libros. Se hallan colocados de frente al espectador, transmitiendo la serena impresión del inicio de un pausado caminar, como si estos apóstoles se aprestasen a emprender la marcha hacia quien los contempla, pues mientras un pie se adelanta, acompañado por una suave flexión de la respectiva rodilla, el otro pie está colocado atrás, en posición transversal, indicando un previo reposo.

Los cuatro evangelistas, por el contrario, adoptan la posición de genuflexión simple, lo que nos sugiere que se les ha colocado en actitud de adoración eucarística.

El magistral tallado de sus cabezas, que las dota de individualidad psicológica, unido a la común abstracción de sus expresiones y los ojos semiabiertos, nos llevan a sospechar en un origen flamenco. Estas sospechas se ven acentuadas al constatar el origen rogeriano de los modelos. Las cabezas de San Pedro, San Pablo, San Juan y San Mateo están tomadas de las que en el siglo XV pintara Rogier Van der Weyden, quien tanta influencia ejerció en el arte nórdico hasta entrado el siglo XVI, lo cual ha hecho posible señalar las estrechas vinculaciones entre la escultura nórdica de esa época y la pintura rogeriana.

Aunque San Juan Evangelista aparece en varias de las pinturas de Van der Weyden, y siempre con muy parecida fisonomía, la representada en el sagrario debe relacionarse concretamente, a nuestro juicio, con la del Descendimiento de la Cruz de la capilla de Nuestra Señora extramuros de Lovaina, conservado en el Museo del Prado, pues copia los rasgos faciales, el pelo ensortijado y las entradas de la frente en su cabellera, impropias de otras representaciones más juveniles del santo.

Van der Weyden pintó a los doce apóstoles en el políptico del Juicio final, conservado en Beaune, aunque no los acompañó de los atributos que hicieran posible una fácil identificación iconográfica. No obstante este inconveniente, no dejamos de ver que el evangelista San Mateo del sagrario presenta una gran similitud de rasgos con el altorrelieve de San Juan, además de la misma cabellera ensortijada; y así mismo notamos que esta misma similitud se aprecia en la tabla rogeriana a la que nos estamos refiriendo entre San Juan, colocado junto a San Pedro, y el Apóstol colocado al otro extremo de su fila, por lo que nos planteamos que sea el que haga las veces del Evangelista y Apóstol Mateo.

Para el caso de San Pedro disponemos de varias obras de Weyden, pero nos referiremos a una en que aparece junto con San Pablo, lo cual nos permitirá establecer al unísono el paralelismo con los apóstoles de las puertas del sagrario orotavense. Nos referimos al llanto sobre Cristo muerto, encargado a Rogier hacia 1460, y conservado en L'Aja, Mauritshuis.<sup>45</sup> El San Pedro Apóstol de esta tabla presenta una gran semejanza con el tallado en la puerta del

sagrario, a lo que se puede unir un detalle no tan destacado, como es que sus respectivas llaves tengan las cabezas trilobuladas.

San Pablo presenta, por su parte, una gran similitud en ambas representaciones. Hemos de destacar que sus barbas, sin llegar a ser bífidas, presentan una tenue división a altura del mentón, figurada en el altorrelieve con una profunda incisión.

Otro detalle que parece hablarnos del origen nórdico de estos altorrelieves es la contraposición entre el burdo león del Apóstol Marcos y la soltura con que está trazada el águila de San Juan. Este león entronca en su tosquedad con el del San Marcos Evangelista de la iglesia parroquial de la misma advocación de Icod de los Vinos, al que Constanza Negrín atribuye una procedencia brabantina y una datación en torno a la primera década del Quinientos. Hacemos nuestras las palabras de esta autora, cuando al referirse al león de la imagen icodense justifica la aparente contradicción entre la pericia de la talla del Evangelista y la tosquedad del animal que se ubica a sus pies:

Ahora bien, cabe señalar la incapacidad técnica de los artistas nórdicos a la hora de reproducir una especie zoológica desconocida en la fauna local...<sup>46</sup>

A propósito del león del sagrario, y antes de proseguir con el estudio estilístico de los altorrelieves, queremos llamar la atención sobre un detalle significativo del actual retablo, que ya en su momento señalara Alfonso Trujillo:

... las figuras aleonadas, inéditas hasta este momento, que ocupan los pedestales del banco, como un eco lejano de los prótomos hititas, o los leones de los pórticos en el románico italiano.<sup>47</sup>

No creemos necesario el buscar tan lejos la fuente de inspiración de estas figuras de leones, los primeros de que tengamos noticia en un retablo en Canarias; más bien miraríamos al sagrario y consideraríamos al león del evangelista San Marcos como el que inspiró a sus congéneres retablísticos. No podemos dejar de mencionar que en esta iglesia se encuentra una pila bautismal de mármol, importada de Lisboa en el primer cuarto del siglo XVII,<sup>48</sup> que ostenta en su pie otra figura aleonada, aunque las de la predela del retablo nos parecen más cercanas a la del sagrario que a esta última.

Volviendo a los altorrelieves hemos de hacer constar que los pliegues de sus vestiduras no ostentan una clara señal nórdica, pues no se observa el plegado eckiano, si no es en las caídas tubulares de sus túnicas.

Teniendo todo esto en cuenta nos inclinamos a atribuir a estos altorrelieves una procedencia flamenca, empleando este patronímico con el mismo sentido que se le daba en Canarias durante el Quinientos, es decir, de igual modo como se extrapolaba el topónimo del Condado de Flandes para extenderlo a las diferentes posesiones españolas en el norte de Europa. No queremos afirmar con esto que estos altorrelieves y el sagrario original, cuya arquitectura no ha llegado hasta nosotros, procedan necesariamente del entonces llamado Flandes, pues sin un documento que lo demuestre o una marca de origen no nos resulta posible mantener tal aserto. Dada la presencia de artistas flamencos en los reinos de la península Ibérica no podemos desestimar la posibilidad de que el sagrario haya sido realizado por alguno de ellos. A este respecto podemos recordar que no sería posible distinguir

estilísticamente una obra salida de un taller de Amberes de la ejecutada por un artista brabantón en un populoso barrio sevillano.

En cuanto a su datación nos es posible hilar más fino, pues disponemos de dos fechas extremas. Como fecha mínima partimos de la de 1547, año en que, como veremos a continuación, consta documentalmente que el sagrario de la iglesia parroquial de La Orotava tenía los apóstoles en pintura y no en talla. La fecha máxima la situamos en 1590, año en que, como ya vimos antes, se proyectó insertar el sagrario en el retablo que se contrató con Pedro de Artacho. Estos datos nos llevan a situar como fecha más probable de su datación el tercer cuarto del siglo XVI.

Sólo nos resta justificar la fecha mínima que hemos aportado, que es la del 31 de agosto de 1547, día en que el pintor Melchor López, afincado en la isla de Tenerife, se obligó a pintar el sagrario de la iglesia de La Concepción de La Orotava, según contrato otorgado en La Laguna, del que dio noticia Alfonso Trujillo al hacer la reseña biográfica de este artista.<sup>49</sup> Aprovechamos la ocasión para dar a conocer el texto de este contrato:

Sean cuantos esta carta vieren como yo Tristán de Farias vecino de esta isla de Tenerife en el lugar del Arotava así como mayordomo que soy de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción del dicho lugar del Arotava otorgo y conozco por esta presente carta que soy concertado con vos Melchor López pintor vecino de esta dicha isla en esta manera que vos el dicho Melchor López habéis de ser obligado y os obligáis de pintar el sagrario de Nuestra Señora de la Concepción del dicho lugar del Arotava el cual habéis de pintar así lo de dentro como lo de fuera y lo de dentro ha de ser de azul y con sus estrellas de oro y toda la cantería de fuera<sup>50</sup> ha de ser dorada así de los lados como a la redonda y a la redondez de todo lo dorado ha de llevar una asanefa pintada al romano y en las puertas del dicho sagrario habéis de pintar en la una de ellas la figura de Señor San Pedro y en la otra la figura de Señor San Pablo y todo lo que las dichas figuras demandaren ser de oro ha de ser dorado y todo el oro que se hubiere menester y gastare así en el dicho sagrario como en las dichas figuras yo el dicho Tristán de Farias tengo de ser obligado y me obligo a os lo dar y vos el dicho Melchor López habéis de ser obligado y os obligáis a poner todos los demás materiales que fueren menestar para lo susodicho...

Cobraría catorce doblas de oro por este trabajo.<sup>51</sup>

Por las condiciones estipuladas queda de manifiesto que se trata de otro sagrario, pues las figuras de San Pedro y San Pedro se harían en las puertas como pinturas, no como tallas de altorrelieve. Sin embargo, constatamos que ya desde esta fecha se había elegido una iconografía, que se mantendría posteriormente en el sagrario flamenco. Este díptico de San Pedro y San Pablo, haciendo las veces de guardianes o custodios de las puertas de la Iglesia, en alusión a la rica simbología de las llaves de Pedro y al principado de Pablo, sobre los cuales se asienta el primado del Obispo de Roma en la Iglesia católica, no fue un caso aislado en el panorama artístico canario en el siglo XVI. Recordemos que en 1541 el sagrario de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna era similar al que seis años más tarde se encargaría de pintar Melchor López en La Orotava:

Y está el Sagrario cerrado con unas puertas de madera pintadas en ellas S. Pedro y S. Pablo y a la redonda una orla dorada.<sup>52</sup>

No solamente aparecen en las puertas de los sagrarios, sino también en las de los propios templos, de los que conocemos dos casos. El primero en el tiempo fue la portada principal de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna, un poco anterior al año 1564,<sup>53</sup> desaparecida, de la que tenemos un detalle apuntado por Núñez de la Peña:

En la puerta principal de esta iglesia, están dos hechuras de San Pedro, y San Pablo, cada uno a su lado de piedra”.<sup>54</sup>

En los pasados Coloquios dimos a conocer una imagen de piedra que identificamos como el San Pablo de esta portada.<sup>55</sup>

El segundo, fechado, gracias a una inscripción, entre 1580 y 1585, es la portada principal de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, que presenta dos cabezas masculinas, las cuales se han interpretado como las de San Pedro y San Pablo.<sup>56</sup>

## ANEXO GRÁFICO



*Figura 1. Vista general del sagrario.*



*Figura 2. San Pedro Apóstol, exterior de la puerta izquierda del sagrario.*



*3. San Pablo Apóstol, exterior de la puerta derecha del sagrario.*



*Figura 4. San Mateo Apóstol.*



*Figura 5. San Juan Evangelista.*



*Figura 6. San Marcos Evangelista.*



*Figura 7. Figura aleonada de la predela.*



*Figura 8. Detalle de San Lucas Evangelista.*



*Figura 9. Santo Tomás de Aquino, interior de la puerta izquierda del sagrario.  
Lázaro González de Ocampo, c. 1691.*



*Figura 10. San Buenaventura, interior de la puerta derecha del sagrario.  
Lázaro González de Ocampo, c. 1691.*

## NOTAS

- <sup>1</sup> En aquel momento aún no se conocía el segundo apellido de este escultor, ni aparecía en las cuentas a que nos estamos refiriendo.
- <sup>2</sup> HERNÁNDEZ PERERA, J. “La parroquia de la Concepción de la Orotava. Apuntes histórico-artísticos”, *Revista de Historia*, nº 64, Octubre-Diciembre de 1943, pp. 262-264.
- <sup>3</sup> Tienen entre 40 y 41 centímetros de altura, al igual que los altorrelieves de los Evangelistas.
- <sup>4</sup> HERNÁNDEZ PERERA, J. “Lázaro González y su retablo de la Concepción, en la Orotava”, periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de diciembre de 1945.
- <sup>5</sup> TARQUIS, P. “Lázaro González, el escultor. En torno al retablo de la Orotava. IV”, Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de diciembre de 1956.
- <sup>6</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. *El retablo barroco en Canarias*, 1977, t. I, p. 121.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, t. I, p. 38; y t. II, p. 14.
- <sup>8</sup> TARQUIS, P. “Primer retablo fijo en los templos de Tenerife. El retablo mayor de la Concepción, Orotava”, Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de mayo de 1971, p. 14.
- <sup>9</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. toma este dato de Hernández Perera: Según datos del Arch. H. Perera, Dpto. de Arte: se citan «Ctas. de Julio de 1605. L.º I, fol. 22-3. Retablo construido por Pedro de Artacho, escritura del Dr. Roque Carrillo, ante Juan Benítez Suasso, en 30 de Septiembre de 1590. Cristóbal Ramírez, pintor de imaginería, lo doró y policromó»; *Op. cit.*, t. I, p. 56.
- <sup>10</sup> FRAGA GONZÁLEZ, C. “Diccionario de ensambladores y carpinteros de lo blanco (siglos XVI y XVII)”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 39 (1993), pp. 202-203.
- <sup>11</sup> Para la equivalencia de las medidas: LOBO CABRERA, M. *Monedas Pesas y Medidas en Canarias en el siglo XVI*, 1989, p. 70.
- <sup>12</sup> Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante: AHPT), escribanía de Juan Benítez Suazo, protocolo notarial (en adelante: PN) 2973, f. [...roto...].
- <sup>13</sup> El término “tablero” parece referirse a pinturas sobre tabla: SÁENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, C. “El retablo barroco español y su terminología artística. Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, nº 115 (1956), p. 215.
- <sup>14</sup> Archivo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava (en adelante APCO), Caja 2 de escrituras, *Libro de inventario de las memorias y capellanías que están fundadas en la iglesia de la Concepción...*, cuadernillo final: *Inventario*, f. s/n. Citado por: RODRÍGUEZ MESA, M. “Imágenes del siglo XVI, en la antigua iglesia de la Concepción de La Orotava”, *Homenaje a Alfonso Trujillo*, 1982, t. I, p. 809.
- <sup>15</sup> RODRÍGUEZ MESA, M. *Op. cit.*, p. 810, nota a pie de página. Toma este dato del primer libro de fábrica, al que, como ya indicamos, no nos ha sido posible acceder.

- <sup>16</sup> GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. “Modelos de pervivencia contrarreformista en la retabística tinerfeña del siglo XVII. El retablo de Tábor de la iglesia de San Marcos de Ycod”, *Ycoden. Revista de Ciencias y Humanidades*, nº III, 1999, pp. 87-107.
- <sup>17</sup> WILKINSON-ZERNER, C. *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, traducción de Isabel Balsinde, Akal Ediciones, 1996, pp. 39.114-117.
- <sup>18</sup> Pedro de Artacho fue bautizado en La Orotava en 1555: SANTANA RODRÍGUEZ, L. “La escultura en Tenerife durante el siglo XVI”, *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2000)*, p. 1339.
- <sup>19</sup> SÁENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, C. art. cit., pp. 212-214.
- <sup>20</sup> WILKINSON-ZERNER, C. op. cit., fig. 117.
- <sup>21</sup> AHPT, escribanía de Juan González de Franquis, PN 2983, fol. 636v. Cobrarían 660 reales de plata castellanos y comenzarían la obra en ese mismo día. Se usaría cantería azul del Barranco Hondo de Acentejo.
- <sup>22</sup> Hemos llegado a esta conclusión porque junto a un buen número de índices de las escribanías de la isla de Tenerife escritos por una misma mano, y que se hallan en el Archivo Zárate-Cólogan, se encuentran unos pocos que son autógrafos del dicho Núñez de la Peña, y que se corresponden fielmente con sus respectivas copias. A esto hemos de unir el que estos índices sólo abarquen hasta los últimos años del siglo XVII, lo que coincide con el tiempo en que vivió y desarrolló su actividad de investigación histórica.
- <sup>23</sup> AHPT, Archivo Zárate-Cólogan, extractos de protocolos notariales, caja s/n (en proceso de clasificación), índice de escribanías de La Orotava (1558-1691), f. s/n, letra L.
- <sup>24</sup> AHPT, PN 2971. Llega hasta el mes de junio, en los folios cuatrocientos y algo.
- <sup>25</sup> SANTANA RODRÍGUEZ, L. art. cit., pp. 1343-1346.
- <sup>26</sup> AHPT, Archivo Zárate-Cólogan, extractos de protocolos notariales, caja s/n (en proceso de clasificación), índice de escribanías de La Orotava (1558-1691), f. s/n, letra E.
- <sup>27</sup> TARQUIS, P. “Primer retablo...”, art. cit. Además recoge el dato de que la escritura de contrato había pasado ante Roque Juárez, lo cual no se opone a lo que antes expusimos, diciendo que ésta se había formalizado ante Juan Benítez Suazo, pues ambos escribanos tuvieron la misma escribanía.
- <sup>28</sup> AHPT, PN 2800.
- <sup>29</sup> SANTANA RODRÍGUEZ, L. art. cit., p. 1.346.
- <sup>30</sup> RODRÍGUEZ MORALES, C. “Un escultor olvidado: Cristóbal Ramírez y la cofradía de San Andrés de La Laguna”, *El Museo Canario*, nº LV, 2000, pp. 257-270.
- <sup>31</sup> TARQUIS, M. y VIZCAYA, A. *Documentos para la Historia del Arte en Canarias*, col. *Fontes Rerum Canariarum*, vol. X, 1959, pp. 162-163.

- <sup>32</sup> APCO, libro 4º de bautismos, f. 228v.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, fol. 245. En ninguna de estas dos partidas se indica la profesión de Cristóbal Ramírez.
- <sup>34</sup> AHPT, Archivo Zárate-Cólogan, extractos de protocolos notariales, caja s/n (en proceso de clasificación), índice de escribanías de La Orotava (1558-1691), f. s/n, letra E.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, letra L.
- <sup>36</sup> TARQUIS, M. fue quien dio la primera noticia sobre la hechura de este Cristo, aunque sin entrar en detalles ni indicar la identidad de su artífice: *Semana Santa en Tenerife*, 1960, pp. 69-70. RODRÍGUEZ MESA, M. art. cit., pp. 803-829. ALLOZA MORENO, M. A. y RODRÍGUEZ MESA, M. *Misericordia de la Vera Cruz en el Beneficio de Taoro, desde el siglo XVI*, 1984, pp. 271-279.
- <sup>37</sup> RODRÍGUEZ MORALES, C. art. cit., pp. 261-263.
- <sup>38</sup> APCO, libro 2º de fábrica, f. 162-164.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, f. 163.
- <sup>40</sup> *Ibidem*.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, f. 163v.
- <sup>42</sup> *Ibidem*, f. 164.
- <sup>43</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. *Op. cit.*, t. I, pp. 101-103. HERNÁNDEZ PERERA, J. también es de este parecer: “Arte”, *Canarias*, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1984, p. 275.
- <sup>44</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Ediciones del Serbal, 1988, t. 2, vol. 5, p. 282.
- <sup>45</sup> Aunque se han planteado algunas dudas sobre la intervención de Rogier Van der Weyden en esta tabla se acepta que es obra de su taller y acaso de su hijo y heredero Pierre: CHÂTELET, A. *Rogier van der Weyden*, Electa, Milano, Italia, 1999, p. 126.
- <sup>46</sup> NEGRÍN DELGADO, C. “San Marcos Evangelista”, *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, 2001, t. II. p. 24.
- <sup>47</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. *Op. cit.*, t. I, p. 120.
- <sup>48</sup> TARQUIS, P. “Antigüedades de La Orotava. La pila bautismal de La Concepción”, Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de marzo de 1972, pp. 3-4.
- <sup>49</sup> *Op. cit.*, t. II, p. 53.
- <sup>50</sup> De este detalle deducimos que el sagrario iría colocado en un nicho de cantería.

- <sup>51</sup> AHPT, escribanía de Luis Méndez, PN 31, ff. 210 v-211. Firma como *Melchor López pintor*.
- <sup>52</sup> RODRÍGUEZ MOURE, J. *Historia de la Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de la Concepción de la ciudad de La Laguna*, 1915, p. 183, nota a pie de página. Corresponde esta anotación al libro 1º de fábrica, actualmente en paradero desconocido.
- <sup>53</sup> No se ha podido documentar esta portada ni la fecha en que se labró. Sólo sabemos que cuando en 1564 se contrató la portada principal de la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos se especificó que habría de ser como la de *la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en la ciudad de la puerta principal*: GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. “La portada de la iglesia de San Marcos, obra del cantero Miguel Antunez”, *Semana Santa*, Icod de los Vinos, 1985.
- <sup>54</sup> NÚÑEZ DE LA PEÑA, J. *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria, y su descripción* [Ed. original, Madrid, Imprenta Real, 1676]. Ed. facsímil, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 330-331.
- <sup>55</sup> SANTANA RODRÍGUEZ, L. art. cit., pp. 1350-1351.
- <sup>56</sup> RODRÍGUEZ, G. *Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma*, 1985, pp. 13, 19-21.