

PRECISIONES SOBRE LA ESCULTURA DE LA CANDELARIA VENERADA POR LOS GUANCHES DE TENERIFE

P O R
JESUS HERNANDEZ PERERA

1. LA IMAGEN PRIMITIVA DE LA CANDELARIA.

Desaparecida en el aluvión de 1826 la imagen de la Virgen de Candelaria que los guanches de Tenerife veneraron, sólo podemos hacernos una idea de cómo era la primitiva escultura a través de los diversos testimonios más tardíos que la describen o la representan, la mayoría de las veces sin propósito de hacer una reproducción exacta aun teniendo a la vista el original, como no pudo ya hacerlo —ni lo pretendió— el escultor Fernando Estévez para sustituir la pérdida con la imagen actual —de candelero, únicamente tallada la cabeza y las manos de la Virgen y el cuerpo del Niño—, que sólo muy lejanamente, y con el aditamento de lujosas vestiduras y joyas superpuestas traduce su aspecto tal como se la presentaba a los peregrinos de su santuario en los siglos xvii y xviii.

De los no escasos testimonios que se han conservado de cómo era la imagen primitiva, los más antiguos parecen ser los literarios, ya que la mayoría de los historiadores de las Islas no dejaron de mencionar la aparición del icono mariano a los indígenas, pero no tenemos ninguno que se remonte al siglo xv; sólo abundan a partir de la segunda mitad del siglo xvi. No faltan, felizmente, reproducciones o interpretaciones plásticas, tanto en escultura como en pintura, medallas y grabados, si bien casi todas parecen más recientes, de fines del xvi las más remotas, que

junto con las descripciones de los textos pueden ayudar a completar nuestro conocimiento del icono desaparecido bajo las aguas del mar de la playa de Candelaria.

Entre ellos habrá que demorar el análisis en los que, confesadamente, se pretendió transcribir un doble, una copia del original, aunque esta reduplicación conlleve lógicamente variantes e interpretaciones acordes con el estilo y la época del escritor o del artista, y delimitar luego a través de un cotejo de las constantes descriptivas la más próxima silueta de la Candelaria de los guanches. Me ocuparé en primer lugar de las descripciones escritas, para pasar revista luego a las versiones plásticas.

2. LAS DESCRIPCIONES LITERARIAS.

No aparece ninguna mención de la imagen, ni de hallarse en manos de los indígenas de las Islas una escultura cristiana con anterioridad a la expedición de Juan de Bethencourt, en el viejo texto de «Le Canarien», autenticado como de Pierre Boutier, el fraile franciscano capellán, testigo e historiador de la empresa betancuriana, que escribía en 1402¹.

2.1. Será en una obra histórica de mediados del siglo XVI donde se consignará una primera referencia a una imagen antigua en poder de los indígenas de Canarias. En su famosa «Historia general de las Indias», tras aludir a las incursiones de los mallorquines por el Archipiélago, Francisco López de Gómara se refiere a la presencia de «una Imagen antigua» que tenían los canarios. Merece la pena destacar que este testimonio de López de Gómara, que daba a luz su obra histórica en 1552², es la más remota cita, al parecer, de la existencia en las Islas de una escultura antigua en poder de los indígenas.

No es tan preciso, sin embargo, el informe de López de Gó-

¹ Elías Serra Ráfols y Alejandro Cioranescu *Le Canarien, Crónicas francesas de la conquista de Canarias*, La Laguna-Las Palmas, Instituto de Estudios Canarios y El Museo Canario, 1959-1965, 3 vols.

² Francisco López de Gómara: *Historia general de las Indias*, Zaragoza, 1555, cap. 223, fol 283.

mara en la localización de esa imagen, ni si era una escultura o una pintura, aunque por entonces podría entenderse más lo primero. Puesto que la menciona al hablar de las empresas del Príncipe de la Fortuna don Luis de la Cerda, y supone que por entonces se movían los mallorquines en Canaria, isla a la que con preferencia a todas las demás llegaron las incursiones baleares, a ésta también podría aplicarse mejor la presencia de una imagen antigua. En todo caso, queda la duda de si la referencia pudiera incluir la isla de Tenerife, donde fue encontrada la imagen de la Candelaria, y que precisamente fuera una escultura de la Virgen, pues el texto de Gómara no es tan explícito.

Viera y Clavijo es el que, sin plantearse esta duda, zanjaba la cuestión aplicando la noticia de López de Gómara precisamente a la Candelaria: «Francisco López de Gómara creyó que la imagen de Nuestra Señora de Candelaria, que se dice veneraron mucho los habitantes de Tenerife, la adquirieron por este mismo tiempo por mano de los cristianos que corrían nuestras costas»³.

Pero, aparte de que Gómara no se refería expresamente a Tenerife ni a la Virgen de Candelaria, hay noticias de historiadores canarios posteriores a tener en cuenta sobre las huellas religiosas dejadas por los mallorquines. Entre estas noticias, recogidas por el propio Viera y reconsideradas por Rumeu de Armas en su luminosa reconstrucción del Obispado de Telde⁴, y extraídas de Abreu Galindo y Sedeño, Torriani y Marín y Cubas, sí hay constancia de que una imagen de la Virgen con el Niño era venerada en la primitiva capilla o ermita de Santa Catalina, erigida por los mallorquines a media legua de la ciudad de Las Palmas, imagen que se sabe subsistió, lo mismo que otras de San Juan Evangelista y de la Magdalena, hasta 1590, fecha en que por ser las tres de tosca factura fueron enterradas y sustituidas. Y que también edificaron otra segunda ermita en San Nicolás, no lejos de Agaete, colocando en ella otra imagen del santo obispo, patrono de la actual localidad de San Nicolás de Tolentino.

³ José de Viera y Clavijo: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, edición definitiva, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1950, tomo I, pág. 246.

⁴ Antonio Rumeu de Armas: *El Obispado de Telde*, Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón, 1960, pág. 20-21.

El aserto de López de Gómara, diluido además en un párrafo que empieza diciendo: «Puede ser que fuesen entonces a Canaria los mallorquines... y que hubiesen allí una Imagen antigua que tienen» los canarios, es posible aplicarlo a una escultura, pero de ser de la Madre de Dios, más me inclino a pensar que se refería a la colocada en Gran Canaria a iniciativa de los mallorquines del siglo xiv, que a la Virgen de Candelaria en Tenerife, si bien el renombre que ésta tenía en los días en que Gómara escribía conlleva el énfasis con que recoge la existencia de un icono cristiano entre los indígenas. No resulta su testimonio tan contundente como para dar por seguro que citaba en concreto a la Virgen un día aparecida en Tenerife.

2.2. *Fray Martín Ignacio.*

Más preciso y concreto sobre la Virgen aparecida en Tenerife es el testimonio del franciscano Fray Martín Ignacio, que estuvo en las islas en 1580. De sus noticias sobre la Candelaria, que cronológicamente son tal vez las más antiguas que poseemos, salvo si se refieren a ella los párrafos anteriores de López de Gómara, se aprovecharon luego el agustino P. Juan González de Mendoza, autor de una «Historia de las cosas... del gran reino de la China», Roma, 1585⁵, y el dominico portugués Frei Joao dos Santos, en su «Etiópia Oriental», Lisboa, 1609⁶.

Aunque no aportan una descripción de la escultura, tienen interés por dar la versión del hallazgo de la imagen por un pastor guanche en el interior de la cueva donde guardaba sus cabras de la lluvia, cueva utilizada en el siglo xvi como Parroquia, es decir, la cueva hoy llamada de San Blas, localización que no coincide con el descubrimiento por dos pastores en la playa del Socorro de Güímar dado por otras versiones posteriores:

«En esta dicha Isla de Tenerife hai una Imagen de Nuestra Señora, que ha hecho i haze muchos milagros, i se llama ella i

⁵ Emilio Hardisson P. Juan González de Mendoza, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China*, Madrid, Aguilar, 1944, en «Revista de Historia», 73 (1946), 92-99

⁶ Luis Diego Cuscoy *La aparición de la Virgen de Candelaria en un libro portugués del siglo XVII*, «Revista de Historia», 65 (1944), 81-82

la Iglesia a donde está, Nuestra Señora de Candelaria; i es Monasterio de Religiosos de Sto. Domingo. Está como cinco leguas de la Ciudad de San Cristobal. Esta santissima Imagen apareció en aquella Isla en tiempos que era de Gentiles, i mucho antes que los cristianos fuesen a ella; cuya invención i aparecimiento fue de la manera siguiente:

»En una cueva, que el dia de hoi es Parroquia, donde acostumbraban los pastores guarecerse de las aguas i otras inclemencias del cielo, i meter sus cabras (que era el ganado que en aquel tiempo había en aquellas Islas, de lo qual hasta el día de hoi ha quedado mucha abundancia), yendo un día un pastor de llas a meterlas en la dicha cueva...»⁷.

2.3. *Fray Alonso de Espinosa.*

Lejos de la escasez e imprecisión de estos primeros testimonios, la más antigua descripción de la imagen y documento de primer orden al respecto, es el texto incluido por Fray Alonso de Espinosa en su obra «Del origen y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria...», publicada en Sevilla en 1594, pero que estaba redactada en 1591⁸. Entresacamos del capítulo trece las frases referentes a la escultura:

«Esta imagen es de mazonería hecha, perfecta y acabada... Es de estatura de casi cinco palmos, con la peana en que tiene los pies, que tendrá dos dedos de grueso. Es de una madera colorada, no muy pesada, maciza, y no se sabe cuál sea.

»El rostro tiene, según la proporción del cuerpo, muy perfecto, un tanto largo, los ojos grandes y rasgados, que a cualquiera parte que uno se ponga, parece que los tiene enclavados en él; y tanta gravedad y majestad representa en ellos y en el rostro, que ninguno la mira de hito que no se le ericen los cabellos y encoja los hombros.

»El color es algo moreno, con unas rosas muy hermosas en las mejillas, aunque en esto del color no hay entenderlo, por-

⁷ La repite casi literalmente en versión castellana Diego Pérez Mesa: *Grandezas y cosas notables de España*, 1590 Cf. Buenaventura Bonnet: *La Virgen de Candelaria*, «El Día», Santa Cruz de Tenerife, 14 agosto 1941.

⁸ Fray Alonso de Espinosa: *Del origen y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria, que apareció en la Isla de Tenerife, con la descripción de esta Isla*, Sevilla, Juan de León, 1594, edición de Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1952, pág. 51.

que es cosa muy ordinaria (como adelante se verá) mudar colores en el rostro y parecer, ya de uno, ya de otro color.

»Está en cabellos, sin toca ni manto, y es todo el cabello dorado, con muy lindo orden compuesto y en seis ramales trenzado y por las espaldas tendido. Tiene un lindo niño al diestro lado, desnudo y con ambas manos asido de un pajarito dorado. Este niño está sentado sobre el brazo derecho de la imagen, y en ella lo tiene con la mano. En la otra mano izquierda tiene un pedazo de vela verde de la misma madera, del tamaño de un jeme, y un agujero encima para poder añadir más vela.

»Está vestida a lo antiguo, con una ropa toda dorada desde la garganta hasta los pies, entera sin abertura alguna, y en el collar, que es bajo, sobre el oro tiene este letrero de letras latinas coloradas: ...

»Está el oro tan perfecto, tan bien asentado y bruñido, que ningún oficial lo hará tan bien, y atrevome a decirlo porque lo entiendo.

»... para dar reliquias creo le han quitado un pedazo desta falda con la peana.

»Asoma también un poquito del pie izquierdo fuera de la falda, con mucha gracia calzado con xervilla colorada.

»... Tiene ceñida esta ropa por debajo de los pechos (los cuales a un lado y otro hacen muy gracioso bulto, y se muestran), con una cinta azul, y con letras de oro en ella...

»El manto tiene caído sobre los hombros y asido por los pechos con un cordón colorado largo como un xeme, y su lazada en la mano izquierda. Es el manto azul perfectísimo, sembrado de florones de oro por delante y por detrás.

»La orla es de oro bruñido con letras latinas antiguas coloradas...»

2.4. *Leonardo Torriani.*

Interesa recoger el casi coetáneo párrafo de Leonardo Torriani, escrito en 1590, aunque no conocido hasta su publicación por Wölfel en 1940 y la traducción española de A. Cioranescu en 1959⁹, bien escueto en sus noticias de la imagen:

«Esta isla se halla ilustrada por la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, que apareció en ella, noventa años antes de que fuera de cristianos...»

⁹ Leonardo Torriani: *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias*, traducción del italiano, con introducción y notas por Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1959, pág. 172.

2.5. *Antonio de Viana.*

Aunque basado en la obra del P. Alonso de Espinosa, no deja de tener interés el testimonio literario del Bachiller Antonio de Viana, pese a quedar envuelto en el ropaje poético de su «Conquista de Tenerife y Aparescimiento de la Ymagen de Candelaria», dado a la luz en Sevilla en 1604¹⁰, porque de sus versos se deduce además de una ceñida fidelidad a la versión del dominico, un cotejo directo con la propia imagen aparecida y las tradiciones locales. Entresacamos del Canto Sexto los versos que describen la escultura de la Candelaria, puestos en boca de Antón Guancho que ante el rey de Güímar cuenta en Anaga a los castellanos «el origen, aparecimiento y partes de la santa Imagen».

«Avrá ciento y tres años que se oía
en la playa de Güímar, donde agora
está la santa imagen, cada día
música acordadísima y sonora...

... ..

Es de mazonería bien labrada,
pues otra tal no entiendo hallar se pueda,
de maziça madera colorada,
y cuál es no se entiende, antes se veda:
y es de estatura bien proporcionada,
de cinco palmos, y de pano, o seda,
rebestida no está, porque su ornato,
de lo mismo, le sirve de aparato.

Su rostro es largo, en proporción perfecto,
los ojos grandes, negros y rasgados,
de tanta gravedad que con aspecto
a qualquier parte siempre están clavados;
su perfecto color es imperfecto,
pues unos y otros muestra variados,
y sus mexillas son purpúreas rosas,
con el color rosado, más que hermosas.

... ..

¹⁰ Antonio de Viana: *Obras*, I, *Conquista de Tenerife*, edición de Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1968, págs 156-157 Cf. también Emilio Hardisson, *loc. cit* en nota 5

En cabellos está, sin toca o manto,
que es más bello que el sol, rubio y dorado,
aunque de oscura toca en algún tanto
y en cinco lazos puesto está traçado
tendido atrás, y tiene un niño santo,
desnudo, bello y lindo al diestro lado,
que en ambas manos prende un paxarillo,
que qual canario toma de amarillo.

Sentado el niño sobre el diestro brazo,
la madre con la mano le sustenta,
y de una bela berde un gran pedaço
tiene en la otra, que el misterio aumenta,
y siendo bien considerado, acaso
la Purificación nos representa,
y así es justo se llame Candelaria
patrona de las islas de Canaria.

Larga y dorada ropa la rebiste
por los pechos con cinta azul ceñida,
y el manto no la cubre porque assiste
sólo en los ombros, y assí está esparcida
color de azul el manto, assí consiste,
y de florones de oro guarnecida
la ropa, por la falda a maravilla
descubre del pie izquierdo la gervilla

La graciosa gervilla es colorada
y de siete letreros que no entiendo
está toda compuesta y adornada,
algún misterio en ella prometiendo:
el oro fino de que está dorada
aunque es antiguo, nada desdiciendo
cada punto parece renovado,
señal que fue por ángeles labrado.»

Es de advertir, como variantes de lo dicho por el P. Espinosa, que Viana cuenta cinco, y no seis, trenzas en el cabello suelto, que era rubio y dorado. Y el pajarillo que en ambas manos prende el Niño, dice es amarillo y lo compara con un canario. La ropa o túnica es larga y dorada, y el cinturón de color azul. El calzado del pie izquierdo, que asoma bajo el borde de la túnica, es colorado o rojo. Insiste Viana en lo alargado del rostro, los ojos grandes,

negros y rasgados, y la carnación rosada, con «purpúreas rosas» en las mejillas.

2.6. *Lope de Vega.*

Aunque también pueda tildárselo de poético y poco exacto, y en definitiva tributario del Poema de Antonio de Viana, su amigo y fuente indudable, el testimonio poético de Lope de Vega no deja de reafirmar una descripción, si bien sumaria, acorde con los datos iconográficos de la Virgen de Candelaria. Así queda descrita en el diálogo que sostienen los pastores guanches Manil y Firán, cuando descubren la imagen en el interior de una cueva, en el acto tercero de la comedia que Lope dedicó a «Los Guanches de Tenerife o La Conquista de Canarias»¹¹:

«—Una mujer me parece.
 —¿Una mujer?
 —Por su traje
 parece de otro linaje.
 —¡Y cuánta hermosura ofrece!
 ¿Se la dejarían aquí
 los españoles?
 —No sé.
 —. Un Niño tiene en los brazos,
 y el Niño un pájaro tiene.
 —Una candela sostiene.
 Da al Niño tiernos abrazos.»

2.7. *Bartolomé Cayrasco.*

«El Templo Militante», de Bartolomé Cayrasco de Figueroa¹² (Lisboa, 1615), que sigue sobre el hallazgo de la imagen de la Candelaria la versión más antigua de Fray Martín Ignacio, en

¹¹ Lope de Vega *Los Guanches de Tenerife y conquista de Canarias*, Real Academia Española, 1900. Se citan también en la versión libre de Claudio de la Torre: *Los Guanches de Tenerife o la conquista de Canarias, de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1963.

¹² Bartolomé Cayrasco de Figueroa: *Templo Militante, Flos Sanctorum, y triumphos de sus virtudes*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1615, págs. 133-134. Cf. E. Hardisson, *loc cit*, en nota 5.

lugar de la del Padre Espinosa, contiene de la escultura la siguiente identificación:

«Do vieron de madera bien tallada
la imagen de la Reyna esclarecida,
que le fue luego de todos venerada,
puesto que de ninguno conocida;
de oro y azul la ropa era labrada,
y de Góticas letras guarnecida,
hermosa, honesta, graue y muy contenta
como quien tal Señora representa.»

Que no es descripción hecha a la vista de la imagen lo prueba la afirmación de que la adornaban letras *góticas* (aunque puede entenderse correspondían a época y mano góticas). Es coincidente con el testimonio de Espinosa en el colorido oro y azul de la indumentaria.

2.8. *La «Comedia de Nuestra Señora de Candelaria».*

Diferente de la de Lope de Vega antes citada, «Los Guanches de Tenerife», y también del siglo xvii algunas fechas posterior a aquélla, es otra comedia anónima, obra tal vez de un fraile seiscientista del Convento de Candelaria, dada a conocer en memorable edición en 1944 por mi entrañable profesora María Rosa Alonso¹³. La por ella bautizada como «Comedia de Nuestra Señora de Candelaria» contiene una amplia descripción de la imagen primitiva en versos correspondientes a las dos escenas en que se descubre la escultura al entreabrirse una peña, una vez en boca del pastor Doristo:

«¡Qué rostro tiene tan lindo,
qué serena está y qué queda,
qué muchacho tan bonito,
desnudo, y un pajarito
tiene en las manos, dorado !»

Y más tarde, tras el desembarco en la isla de Diego de Herrera

¹³ María Rosa Alonso: *Comedia de Nuestra Señora de Candelaria*, edición, prólogo y notas de , Madrid, C S I. C., Instituto «Nicolás Antonio», 1943, «Revista de Bibliografía Nacional», anejo III.

y su hijo Sancho, que en estos versos la describen cuando al des-
correrse una cortina vuelve a hacerse visible en escena:

«—Mira, señor, la manera
del vestido, a lo romano,
y una vela de madera
verde y pequeña en la mano,
hueca, para añadir cera;
mira al niño desnudito
y el dorado pajarito
como que a volar lo envía.

—Toda es de mazonería
y todo el vestido escrito
de unas letras coloradas
por collar, mangas, cintura,
por cimbria y manos sembradas.

—Latinas son y de hechura
tan ricas y bien talladas,
que mano humana no pudo
formar tal.

—¿Qué dicen?

—Dudo

que nadie acierte a leerlas.

—Algún misterio hay en ellas...»

Como ya dedujo María Rosa Alonso ¹⁴, la fuente principal de la «Comedia», aunque suponga conocimiento de la de Lope de Vega y del «Poema» de Viana, es más bien el libro del P. Alonso de Espinosa.

2.9. *Fray Juan de Abreu Galindo.*

Otro testimonio de principios del siglo XVII es la descripción de Fray Juan de Abreu Galindo (1632), quien entre otras cosas dice ¹⁵:

¹⁴ Idem, *ibidem*, págs. 15-16.

¹⁵ Fr Juan de Abreu Galindo: *Historia de la Conquista de las Siete islas de Gran Canaria* (1632), Santa Cruz de Tenerife, Biblioteca Canaria, Sociedad Anónima, pág. 225. Otro testimonio incluye Fr. José de Sosa: *Topografía de la Isla Afortunada Gran Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1849.

«Intitularon los cristianos esta imagen Nuestra Señora de Candelaria por lo dicho, y porque tiene una como candela verde en una mano, y en la otra mano tiene un Niño Jesús con un ave dorada en entrambas manos que debe ser la paloma de la Purificación de Nuestra Señora la Virgen María; estuvo en poder de los infieles más de noventa años.»

2.10. *Juan Núñez de la Peña.*

La descripción que de la imagen de la Virgen de Candelaria, a la que dedica devotamente su libro, incluye Núñez de la Peña¹⁶ en su *Historia* es otro de los textos literarios más pormenorizados que poseemos acerca de las características de la escultura que los guanches adoraron, pero en líneas generales, y pese a que el historiador tinerfeño tuvo posibilidad de examinar de cerca la talla original, sus aseveraciones y hasta sus errores —la grafía de las leyendas que aparecían en el manto y túnica presenta las mismas ausencias, como ya advirtió Rodríguez Moure— son idénticos, y confirman el retrato que nos transmite el P. Alonso de Espinosa. El propio Moure ya anotó que Núñez de la Peña y Espinosa coincidían, por ejemplo, en dar cinco palmos como altura de la imagen, contando la peana en que apoya los pies.

2.11. *Fernando de San José Fuentes.*

Un texto del siglo XVIII (1772) debido a P. Fernando de San José Fuentes¹⁷, que demuestra haber conocido y estudiado de cerca la escultura de la Candelaria, aporta una aclaración que también importa recoger:

«Venero el dictamen del erudito Padre Atanasio, que dize ser la Ssma. Imagen de la popa de algún navío que la traería por Patrona, y permitaseme... poner algunas justas contradicciones .. De ninguna manera puede ser lo que dice dicho Padre, porque la Ssma. Imagen no tiene instrumento (ni señal de averlo tenido)

¹⁶ Juan Núñez de la Peña *Conquista y Antigüedades de las Islas de la Gran Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1847

¹⁷ Incluido en *Noticias de la exemplar vida de el Ilustrísimo Sr Dr D. Bartholomé García Ximenes*, por don Juan García Ximénez, edición de Jesús Hernández Perera, «Revista de Historia», XIX (1953), pág 232.

por donde pudiera venir asegurada, pues de ningún modo la avían de traer suelta, expuesta a perderséles con el mínimo valaze del navío...»

2.12. *Viera y Clavijo.*

Del gran historiador de las Islas, el neoclásico polígrafo tinerfeño José de Viera y Clavijo, hubiéramos querido extraer también una detallada descripción de la primitiva Candelaria, pero si sus páginas, a través de los varios capítulos¹⁸ en que se ocupa de la presencia de la imagen entre los indígenas, contienen datos, apreciaciones y juicios muy estimables que tendré oportunidad de aprovechar más adelante, acerca de la posible fecha y hasta de su problemática procedencia, no nos ofrecen, en cambio, un perfil de la escultura comparable al que, especialmente, nos han dejado el P. Espinosa o Núñez de la Peña.

3. TESTIMONIOS PLÁSTICOS. ESCULTURAS.

3.1. *Iglesia de Santa Ursula de Adeje.*

Rodríguez Moure recoge¹⁹ la existencia de una reproducción de la Virgen de Candelaria en la Parroquia de Adeje al referir los sucesos inmediatos a la pérdida de la imagen primitiva en el aluvión de 1826. Al aproximarse la fiesta del 2 de febrero de 1827 y recordando los frailes dominicos del convento de Candelaria que en Adeje había un facsímil de iguales proporciones que la perdida escultura, mandado a esculpir por los piadosos Condes de la Gomera y Marqueses de Adeje, «obra que hizo el escultor con el original a la vista —por favor que no les pudo negar por ser dichos personajes bienhechores del Santuario y Patronos generales de la dicha Orden en Canarias—, pidieron al Prelado se les facilitara ínterin apareciera la pérdida o el Santuario se proveyera de otra».

El mismo Rodríguez Moure la reproduce en fotograbado, por el

¹⁸ Viera y Clavijo, *ob. cit.*, pág. 254

¹⁹ José Rodríguez Moure. *Historia de la devoción del pueblo canario a Nuestra Señora de Candelaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1913, págs. 239-240.

anverso y reverso, declarando en el pie del grabado su opinión de que se trata de «El mayor y mejor facsímil de la primitiva imagen de Ntra. Sra. de Candelaria, que perteneció a los Condes de la Gomera y se venera hoy en la Villa de Adeje»²⁰.

En efecto, presidiendo el retablo renacentista adosado al muro de la nave lateral de la iglesia de Santa Ursula de Adeje, puede verse esta escultura policromada de la Candelaria (láms. I y II, y fig. 1). Figuró en la Exposición iconográfica de la Candelaria reunida en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1963, donde se la clasificó como obra del siglo XVI²¹. Mide de alto exactamente 1 metro; con la peana incluida, 1,20 metros. Ha sido objeto posteriormente de una restauración, restableciéndose principalmente el colorido moreno del rostro bastante deteriorado, restauración llevada a cabo por los pintores Julio Moisés y Pilar Leal por iniciativa del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, en cuyo salón de exposiciones fue nuevamente exhibida²².

Evidentemente, de todas las versiones plásticas subsistentes, es tal vez la que ha sido tallada con el más ceñido propósito de copiar la estatura primitiva. Las medidas actuales, eliminada la peana moldurada sobre la que se asienta, coinciden con el tamaño de casi cinco palmos que le asigna el P. Espinosa: el palmo, como cuarta parte de la vara, mide alrededor de 21 centímetros, y los cinco palmos supondrían una altura de unos 105 centímetros; como Espinosa habla de casi cinco, no hay inconveniente en admitir la coincidencia con los 100 de altura de la Virgen de Adeje. Por otro lado, han quedado algunas cintas de seda, de color verde en algún ejemplar de la colección de don Cayetano Gómez Felipe, en La Laguna, que como recuerdo del Santuario pudo haberse llevado algún devoto en fechas anteriores al aluvión, y llevan como leyenda «Medida de N^a S^a de Candelaria». Su longitud es de 80 cm., cifra que no coincide con la altura de

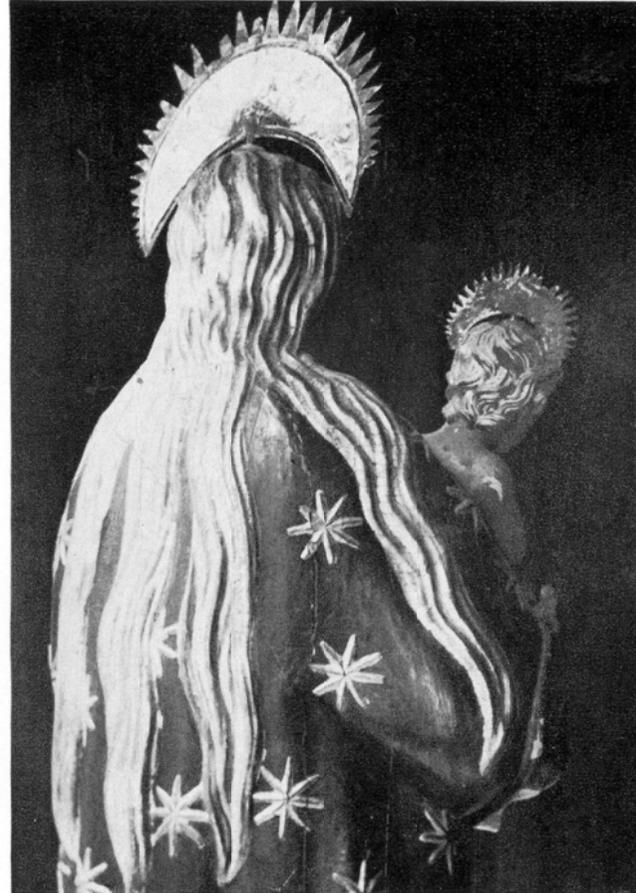
²⁰ *Idem, ibidem*, págs. 210-211

²¹ Jesús Hernández Perera: *Exposición iconográfica de la Virgen de Candelaria*, Catálogo, Santa Cruz de Tenerife, Círculo de Bellas Artes, enero 21-febrero 2 de 1963, pág. 4, núm. 1

²² *Exposición Restauraciones en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular, 1968.



La Virgen de Candelaria (fines s. XVI). Iglesia parroquial de Santa Ursula (Adeje)



La Virgen de Candelaria. Pormenor del anverso y del reverso, antes de la restauración. Iglesia parroquial de Santa Ursula (Adeje).

1 metro de la Virgen de Adeje, pero sí con el alto de su túnica, medido desde el borde del cuello a la cenefa de los pies²³. También el alto de la base elíptica en que asienta los pies, 44 milímetros,



Fig. 1—*La Virgen de Candelaria*. Iglesia parroquial de Santa Úrsula, Adeje (Dibujo de Victorio Rodríguez Cabrera.)

parece coincidir con los dos dedos de grueso que medía el P. Espinosa, aunque no muy exactamente (dos dedos \times 18 mm. = 36 milímetros).

²³ Hernández Perera: *Exposición*, cit., pág. 16.

El propósito de ajustarse a repetir la estatua original no es tan evidente como en las medidas de la altura en la interpretación plástica ni en la policromía, como se advierte comparando la Virgen de Adeje con los testimonios escritos antes citados, en especial con la descripción del P. Espinosa. El rostro lo hallaba el dominico un tanto largo, lo que no puede predicarse del de Adeje, y lo mismo puede advertirse en los ojos, que describe como grandes y rasgados, y en la escultura aparecen más bien pequeños, y no sólo por efecto de la restauración, pues las fotografías anteriores a ella también lo confirman (lám. II). Por otras copias pictóricas que luego comentaremos y algunos retratos de la imagen antigua vestida, ojos grandes y almendrados parecen bien característicos de la mirada grave, sobrecogedora, que resalta en su texto el P. Espinosa. Otra diferencia bien ostensible es la distribución del cabello, que, en efecto, está dorado y tendido por la espalda, pero no dividido en seis ramales, sino en cinco (lám. II). El pajarillo que el Niño lleva cogido de ambas manos no está dorado en la imagen de Adeje, como refieren Espinosa y otros historiadores, y el color verde de la candela originaria aquí es azul, casi del mismo tono del manto. El P. Espinosa dice también era azul el cinturón que, por bajo de los pechos —bien ostensibles en su volumen, pues recalca que «los cuales a un lado y a otro hacen muy gracioso bulto, y se muestran», volumen que en la versión de Adeje se ha soslayado— ceñía la ropa o túnica, y que las letras que decoraban dicho cinturón eran doradas: las letras son aquí rojas y dorado el cinturón, unificándose en colorido con las demás leyendas de la vestimenta. También Espinosa anota que el manto, caído sobre los hombros, estaba asido por los pechos con un cordón colorado de un jeme de largo (unos 10 cm. aproximadamente), que terminaba en una lazada al lado izquierdo: el cordón aparece en la Virgen de Adeje, pero no es rojo (colorado) sino dorado, y no es recogido en un lazo a la izquierda. Otra notoria variante la presentan los adornos del manto «azul perfectísimo», que Espinosa describe como florones de oro por delante y por detrás: los florones son en Adeje estrellas doradas de ocho puntas iguales. En cambio, las pequeñas estrellas que separan las letras en las leyendas transcritas por Espinosa y otros autores de las ce-

nefas del manto y borde inferior de la túnica, no se han incluido en el lugar correspondiente de la Candelaria de Adeje. Y como diferencia la más ostensible, la policromía de la túnica de Adeje, predominantemente en rojo con diversas flores en azul, no transcribe el colorido tan elogiado por Espinosa: «está vestida a lo antiguo, con una ropa toda dorada desde la garganta hasta los pies... Está el oro tan perfecto, tan bien asentado y bruñido, que ningún oficial lo hará tan bien, y atrévome a decirlo porque lo entiendo», afirma el dominico.

Todo ello evidencia que, aunque el autor de la Virgen de Adeje pudo tener a la vista la imagen primitiva, sin las vestiduras con que la piedad y la costumbre la envolvían hasta no dejar visibles más que el rostro y las manos de la Virgen, y se ciñó indudablemente a copiarla, no dejó de sentirse influido por las modalidades de estilo y factura de su propia trayectoria artística y de su época; como también alteró la policromía, los motivos florales y las mismas leyendas, llenas de variantes, el pintor dorador que completaría el aspecto externo de la escultura. De aquí que también se adviertan diferentes tratamientos de los paños y del plegado, de la misma complexión y proporcionalidad de la figura, que se aparta del cierto alargamiento vertical que otras interpretaciones dan del original y desdibuja el carácter gótico que indudablemente tuvo, haciéndola más clásica y cilíndrica. Hay que tomar, pues, la imagen en Adeje como un traspunto de la Candelaria original, el mayor y mejor facsímil conocido en talla como quiere Rodríguez Moure, pero no una copia literal y exacta de la iconografía recibida por los guanches.

Por sus características de estilo, los motivos florales de la túnica, la volumetría de la estatua y el tratamiento del cabello, especialmente del Niño, parece obra de algún escultor manierista de fines del siglo XVI, si no ya de la primera mitad del XVII. Si, efectivamente, fue encargo de los Marqueses de Adeje²⁴ cuando ya habían asumido el Patronato de la Provincia dominicana de Canarias, puesta precisamente bajo la advocación de Nuestra Señora de Candelaria, y esto ocurrió, según Viera y Clavijo, no antes de que se le concediera el título de primer Marqués de

²⁴ Rodríguez Moure. *ob. cit.*, pág. 240

Adeje en 1666 a don Bautista de Ponte y Fonte Pagés, primero de la familia Ponte que se titula Patrono general de la Provincia de la Candelaria del Orden de Predicadores en las islas, la fecha de la escultura de Adeje habría que retrasarla hasta el tercer cuarto del siglo XVII (don Juan Bautista de Ponte murió el 1680)²⁵. Pero no es necesario entender la referencia a esta época ya que, antes de la concesión del título de Marqués de Adeje, ya los Ponte tenían el señorío de la Villa y sus dádivas a la parroquia de Santa Ursula se sucedieron desde el siglo XVI, y bien podía ser la imagen de la Candelaria la que reclamaría la construcción del retablo en cuya hornacina central siempre se ha venerado, y este retablo, de línea y decoración manieristas, lo mismo que las pinturas que lo adornan, puede fecharse en la década final del XVI, unos años antes de 1600 sin duda, lo cual corroboraría la datación arriba indicada de fines del siglo XVI.

3.2. *Iglesia Parroquial de la Concepción, Realejo Bajo, Los Realejos.*

Sin ajustarse tanto a la imagen primitiva, como pese a las diferencias, es sensible en la de Adeje, otra interpretación posterior pero no lejana en fecha, y artísticamente mucho más valiosa, es la que se venera en una capilla lateral de la iglesia de la Concepción del Realejo Bajo, en Los Realejos (lám. III), y fue también expuesta en la galería iconográfica reunida en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1963²⁶, y más tarde en la Exposición conmemorativa del centenario de Martínez Montañés en 1968, pues se ha relacionado con el gran escultor andaluz²⁷. De 95 centímetros de alto, coincide en las características iconográficas de la Candelaria, tal como la describe el P. Espinosa, en algunos detalles que descuida la de Adeje,

²⁵ Francisco Fernández de Bethencourt *Nobiliario de Canarias*, La Laguna de Tenerife, J. Régulo Editor, 1959, III, págs. 37-38.

²⁶ Hernández Perera: *Exposición*, cit., pág. 4, núm. 2 Reproducida en Guillermo Camacho y Pérez Galdós: *La Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo de Abajo*, «Homenaje a Elías Serra Ráfols», Universidad de La Laguna, vol II, pág 15 y lám. V.

²⁷ *Exposición Homenaje a Montañés*, Catálogo, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1968

como el lazo que al lado izquierdo sujeta el cordón que ata el manto a la altura del pecho, pero en líneas generales el artista sólo pretende mantener constantes la postura, la colocación del



Fig. 2 —*La Virgen de Candelaria*. Iglesia del Pilar, Santa Cruz de Tenerife

Niño en el brazo derecho, el pajarillo (o pichón) entre las manos de Jesús, y la candela en la izquierda, sin olvidar hacer asomar bajo el borde de la túnica el zapato izquierdo de María. Donación al tiempo del Realejo de don Martín Ruiz de Chábarri, que fue administrador de la Hacienda de los Príncipes entre

1589 y 1600²⁸, podría fecharse, a juzgar por la evolución conocida del estilo montañésino, hacia 1610, quizá sólo posterior en unos quince años a la Candelaria de Adeje.

Compárese con la interpretación dieciochesca, en mármol, del genovés Pasquale Bocciardo en el «Triunfo de la Candelaria» (1778), en Santa Cruz de Tenerife (lám. XII).

3.3. *La Virgen adorada por los guanches.*

En la citada Exposición iconográfica de la Candelaria de 1963 se dieron a conocer tres versiones existentes en colecciones de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife e iglesia del Pilar (fig. 2) de esta ciudad, de la Virgen de Candelaria adorada por los indígenas (láms. IV, V y VI), dos de ellas con la imagen en una gruta rocosa alusiva a la Cueva de Achbinico o de San Blas, y acompañada en los tres casos por los dos pastores y el mencey de Güímar²⁹. Aunque a escala mucho menor, no deja de tener interés la forma en que se transcribe el bulto de la Virgen, incluso en mantener el color de oro en la túnica, a diferencia del rojo que ofrece la de Adeje, fiel a la descripción del P. Espinosa. La de la colección Ruiz Benítez de Lugo, en La Laguna, incluso aporta las epigrafías de las orlas del manto, si bien no con propósito de reproducirlas exactamente (lám. IV).

4. PINTURAS.

4.1. *Convento de Candelaria.*

Posee el Convento dominico, además de varios lienzos representativos de la Virgen revestida con trajes barrocos que ocultan casi por entero la escultura original, otros en que se efigia a la Candelaria, sin tales aditamentos textiles, en compañía de los guanches³⁰.

²⁸ Guillermo Camacho y Pérez Galdós *La Hacienda de los Príncipes*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1943, pág. 66

²⁹ Hernández Perera: *Exposición*, cit., pág. 5, núm. 4, de don Juan Ruiz Benítez de Lugo, La Laguna; núm. 5, doña Margarita del Castillo, viuda de Arozena, y núm. 7, Iglesia del Pilar, Santa Cruz de Tenerife.

³⁰ *Ibidem*, pág. 7, núms. 14 y 15.



¿Juan Martínez Montañés?: *La Virgen de Candelaria* (hacia 1610). Iglesia parroquial de la Concepción en Realejo Bajo (Los Realejos).



La Virgen de Candelaria adorada por los guanches. Grupo en madera policromada (s. XVII). Col. Ruiz Benítez de Lugo (La Laguna).



La Virgen de Candelaria y San Miguel con los guanches. Grupo en madera policromada (s. XVII). Col. doña Margarita del Castillo, viuda de Arozena (Santa Cruz de Tenerife).



La Virgen de Candelaria, el mencey y los pastores guanches. Grupo en madera policromada (s. XVIII). Iglesia del Pilar (Santa Cruz de Tenerife).

La Virgen de Candelaria, el mencey de Güímar y dos pastores guanches, conservado en la Cueva de San Blas, parece obra de principios del siglo XVIII (160 × 117 cm.), de escuela tinerfeña no lejana de la influencia del pintor Cristóbal Hernández de Quintana († 1725, en La Laguna), pero de escasa calidad artística, y no bien conservado. La túnica de la Virgen es de color amarillo, azul el manto, los ojos grandes, la mirada frontal, y la candela, encendida, y un poco más larga que en las versiones escultóricas, como si se la hubiera prolongado con un trozo de vela de cera. Las leyendas de cinturón y orlas, con pretensiones de fidelidad (lám. VII).

La Virgen de Candelaria con dos Menceyes, en otra dependencia del Convento dominico, y de iguales dimensiones que el anterior (160 × 117 cm.), parece asimismo de escuela tinerfeña en torno al círculo de Quintana (principios del XVIII) y apenas difiere en lo que al icono mariano se refiere en las flores del manto, doradas sobre el fondo azul, con aspecto de estrellas de ocho puntas, cercanas a las de la Virgen de Adeje (lám. VII).

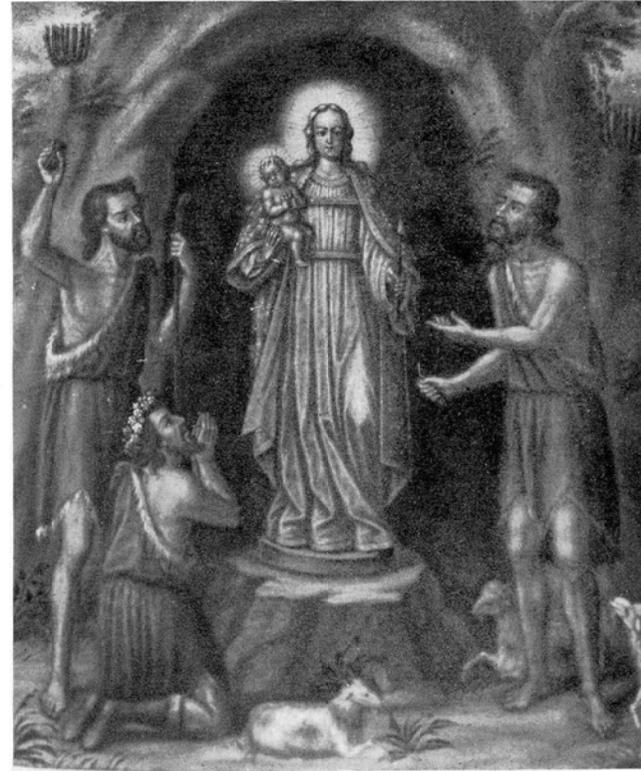
La Virgen de Candelaria con las glosas del Obispo García Jiménez, es otro lienzo, de gran tamaño (lám. X), ahora colgado en el claustro alto del Convento dominico de Candelaria, a espaldas del actual camarín de la Patrona del Archipiélago en la nueva Basílica, que también perpetúa al óleo, pese a su mal estado de conservación, el anverso de la imagen primitiva, alojada en una hornacina de arco de medio punto en torno al cual se recogen en siete recuadros las «glosas» que redactó el Obispo don Bartolomé García Jiménez —prelado de Canarias entre 1666 y 1690, sepultado en Candelaria— y constituyen otro testimonio importante para reconstruir, como ya hizo Rodríguez Moure³¹,

³¹ Rodríguez Moure, *ob cit.*, pág. 240 al no poder contar los frailes dominicos con la escultura existente en Adeje «—obra que hizo el escultor con el original a la vista», solicitada a través del Obispado a los Condes de la Gomera y Marqueses de Adeje, tuvieron «que traer un retrato al óleo que de la desaparecida Imagen tenían en el oratorio de la finca de la Granja que poseía el Convento, con que celebraron la fiesta en la Cueva de San Blas, por estar aún ruinosa la Capilla a causa del pasado desastre».

En otro lugar (pág. 64), Rodríguez Moure confronta la exactitud de las inscripciones, «confirmando su fidelidad un gran cuadro del siglo XVII que se



La Virgen de Candelaria, el mencey y los dos pastores guanches. Oleo sobre lienzo (s. XVIII). Col. doña Elena Fernaud (Santa Cruz de Tenerife).



La Virgen de Candelaria, el mencey y los dos pastores guanches. Oleo sobre tabla (s. XVIII). Monasterio de Santa Clara (La Laguna).



La Virgen de Candelaria, el mencey y los dos pastores guanches. Oleo sobre lienzo (s. XVIII), Cueva de San Blas (Candelaria).



La Virgen de Candelaria con dos menceyes. Oleo sobre lienzo (s. XVIII). Convento dominico (Candelaria).

las epigrafías de la imagen. De este cuadro había hecho ya referencia Rodríguez Moure, creyendo fue el que seguramente sirvió a los frailes para celebrar la fiesta de la Purificación de febrero de 1827 tras la desaparición de la escultura en el aluvión de noviembre anterior, y que no pereció en el temporal porque la comunidad lo conservaba en el oratorio de la finca de La Granja.

No bien conservado el colorido, que ha sufrido repintes en varios lugares de la túnica —indudablemente de tonos amarillos—, y algo menos en el manto, en azul oscuro con estrellas de veinte radios, coincide también con otros retratos en dar como altura de la efigie un metro, presenta enteramente al Niño desnudo sin que se pueda determinar el color del pajarillo que lleva cogido entre las manos. Las epigrafías del cuello, mangas, cingulo y orlas del manto han sido recogidas fielmente y coinciden, además, con las iniciales en rojo de las glosas del Obispo García Jiménez, que, como es sabido, completó —en letras capitales negras— su particular interpretación de las leyendas tomando como acróstico las letras latinas de la imagen. En el recuadro superior derecho se dice: «ESTAS LETRAS LES PUSO EL YLLMO. SR. D. BARTHOLOME GARCIA XIMENEZ DIGNISIMO OBISPO QUE FUE DE ESTAS YSLAS REDIFICADOR DEL ANTIGUO TEMPLO. LAS LETRAS NEGRAS Q. HABLAN CON LAS ROJAS SON LA ESPOSICION».

La leyenda con que ocupa el recuadro superior izquierdo nos aporta un testimonio crónológico de interés sobre la data de la aparición, que convendrá confrontar con los datos aportados por los historiadores y debe recoger la opinión de los conventuales cuando se pintaría el lienzo, seguramente a fines del XVII ya muerto el prelado —«que fue de estas Islas» se dice en la inscripción antes transcrita— o más bien a principios del siglo XVIII, a juzgar por la cartela barroca en que se incluye la glosa de las orlas del manto en la parte baja del cuadro, y vale, por ello, la pena de transcribirse: «CON ESTAS LETRAS Q. SE VEN ROJAS ESTAN

conserva en el Santuario, en el que están dichas letras pintadas al óleo con la interpretación que de ellas hizo el Ilmo. Sr. Jiménez».

Para las epigrafías de la imagen primitiva, además de Rodríguez Moure, páginas 49-85, véase también mi edición de la biografía del Obispo García Jiménez por su secretario don Juan García Jiménez, «Revista de Historia», XIX (1953), págs. 229-234 y 238-239.

ORLADOS LA TUNICA I MANTO DE ESTA SS[ANT]A YMAGEN APARESIDA EN ESTA YSLA EN TIEMPO DE LA GENTILIDAD 105 A[ÑOS] ANTES DEL DE 1496 EN QUE FUE CONQUISTADA».

Si bien su mal estado de conservación no permite filiarlo con alguna aproximación, tal vez no esté lejos del «verdadero retrato» de la Candelaria propiedad de mi buen amigo el doctor Peraza de Ayala, del que me ocupó a continuación, relacionable con el taller del pintor lagunero Rodríguez de la Oliva. En todo caso, no hay que olvidar que el pintor Cristóbal Hernández de Quintana (fallecido en La Laguna en 1725)³² trabajó para el Convento de Candelaria en sus últimos años y allí doró el retablo mayor costeado por el Obispo García Jiménez, desgraciadamente también desaparecido.

4.2. Colección Peraza de Ayala.

Don José Peraza de Ayala y Rodrigo de Vallabriga posee en su casa de La Laguna una interpretación pictórica de la primitiva Virgen de Candelaria³³ más fiel que las anteriores, y digna de ponerse al lado de la escultórica de Adeje para deducir de un cotejo de ambas, especialmente, una reconstrucción más cercana del icono venerado por los indígenas.

La Virgen de Candelaria con ángeles, pintada sobre lienzo (118 × 94), representa a la Virgen entre ocho angelitos (lámina IX), que sostienen en sus manos atributos diversos de la Lantía Lauretana. y lleva al pie, arrollada a los cuernos de la media Luna, una filacteria con esta leyenda, en letras capitales latinas:

VERDADERO TAMAÑO Y R[ÉTRA]TO / DE LO INTERIOR / DEL SA/GRADO
BULTO DE LA IMAGEN DE / N.ª S.ª DE / CANDELARIA APA[RECIDA] EL
AÑO DE 1388. 105 AÑOS ANTES DE LA CONQUISTA / QUE FUE EL DE 1493.

Por su estilo, tal vez obra del pintor y escultor tinerteño José Rodríguez de la Oliva, nacido y muerto en La Laguna (1695-

³² Juan José Martín González: *El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana*, Valladolid, 1958.

³³ Hernández Perera, *Exposición*, pág. 10, núm. 28

1777), que pintó otros retratos de la Candelaria revestida con telas barrocas, pero que acaso sólo ha dejado este único facsímil de la escultura original.

Las pretensiones de fidelidad al modelo son aquí bastante notorias. Se nos dice, en consciente caligrafía, es «verdadero retrato» «de lo interior», es decir, de la escultura despojada del aparato textil externo con que se la presentaba a la veneración de los fieles y peregrinos. Y también «verdadero tamaño»: efectivamente, mide la Virgen, no incluyendo la peana, 100 centímetros (como la imagen esculpida de Adeje). Las epigraffias parecen recogidas con cierto rigor y dan las presuntas palabras separadas por florecitas de ocho pétalos. La túnica es de color amarillo claro; el manto y el cinturón, azul; las flores del manto, doradas, adoptan aspecto cruciforme, en disposición de cruz griega de brazos trebolados, con rayos delgados en las bisectrices de los ángulos, lo que difiere de las estrellas de ocho puntas de Adeje. El zapato del pie izquierdo, único visible, es puntiagudo; los pliegues de la túnica, profundos, caen oblicuamente en tres surcos paralelos a la inclinación de la pierna izquierda. El rostro es elíptico, un tanto rectangular y alargado; la boca, pequeña, pero los ojos grandes y oscuros. Es evidente la lazada del cordón azul que recoge el manto a la altura del pecho, que no aparece en Adeje, pero sí la describe el P. Espinosa. El color de la tez es sonrosado, no muy moreno, con dos círculos rosa más intenso en las mejillas. El pelo del Niño es dorado, y amarillo el pajarito que coge por las alas con ambas manos. La bocamanga derecha de la túnica de la Virgen forma un triángulo, más flexible que en la talla de Adeje, y deja asomar la mano en posición vertical algo forzada, tocando con la punta de los dedos el muslo del Niño. La candela, encendida, es de mayor longitud que el jeme (medio palmo, lat. «semis») asignado por Espinosa, como si se le hubiera añadido un cabo de vela.

4.3. *Otras versiones.*

Con el acompañamiento de dos o tres pastores guanches y del mencey arrodillado hay otras interpretaciones en varias colecciones particulares tinerfeñas, que se dieron a conocer en la Ex-



Fig 3—*La Virgen de Candelaria adorada por los guanches* Grabado de «La Aurora», Santa Cruz de Tenerife

posición iconográfica de la Candelaria ³⁴ en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (enero-febrero 1963), más o menos tributarias del modelo quintanesco seguido por las dos telas citadas en la Cueva de San Blas y Convento de Candelaria, modelo que contribuiría a divulgar algún grabado barroco (del xvii y del xviii quedan varias láminas, que todavía se copiarían en el xix, como el grabado en madera (fig. 3), del periódico «La Aurora», de Santa Cruz de Tenerife, 1847-1848) ³⁵. En estas versiones, el icono mariano, aunque sin vestimentas adicionales, no suele estar tan fielmente transcrito, pero en el colorido, amarillo para la túnica, y azul para el manto, sí son constantes (colecciones de doña Elena Fernaud de Hernández y doña Teresa Cullen, viuda de Fuentes, en Santa Cruz de Tenerife; Monasterio de Santa Clara, de La Laguna) (lám. VIII).

4.4. *Ayuntamiento de La Laguna.*

En la escalera principal del Ayuntamiento de La Laguna, sobre el rellano del fondo frente al zaguán, está representada al fresco, con retoques al óleo, la escena de *La Virgen de Candelaria adorada por el mencey y los pastores guanches*. Repite a escala mayor del natural la figura de la Virgen, colocada en una gruta, ante la cual se arrodilla el mencey y pastores indígenas con sus cabras, siguiendo el esquema de las versiones pictóricas antes citadas. La escena no resulta muy diferente de la que posee en Santa Cruz de Tenerife sobre tabla doña Teresa Cullen, viuda de Fuentes (mediados del xviii). Forma tríptico con otros dos frescos pintados en las paredes laterales del buque de la escalera, representando uno a los indígenas antes de la conquista; y el otro al Adelantado presentando a los menceyes vencidos ante los Reyes Católicos.

Está fechada toda esta obra en 1764 ³⁶, y por el «Diario» del

³⁴ *Ibidem*, págs 7 y 10-11, núms. 13, 29 y 30.

³⁵ Lo reproduce A. J. Benítez: *Historia de las Islas Canarias* (edición ilustrada), Santa Cruz de Tenerife, s. a., pág. 483.

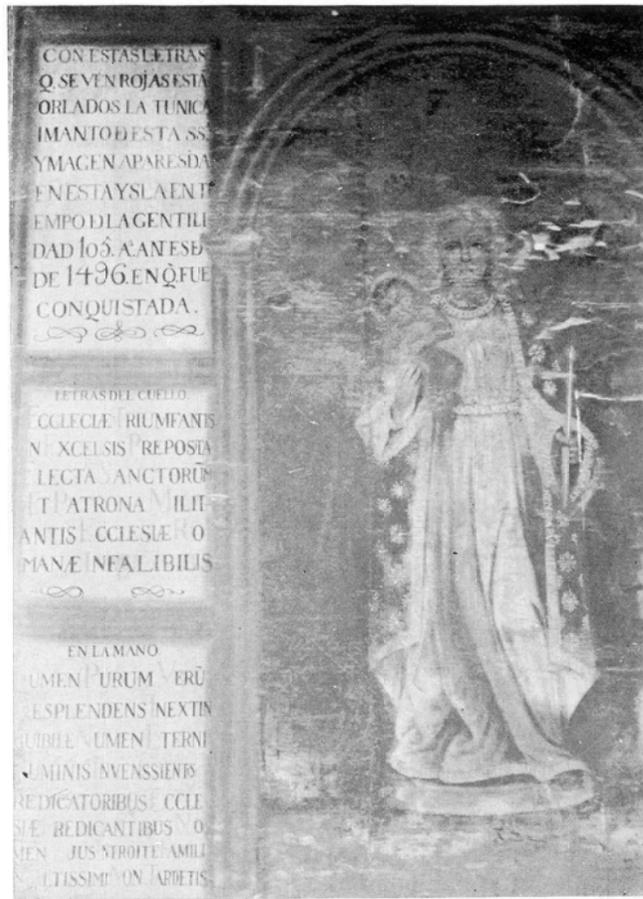
³⁶ José Rodríguez Moure: *Guía histórica de La Laguna*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1935, pág. 229. También A. Cioranescu: *Guía histórica y monumental de La Laguna*. Santa Cruz de Tenerife, 1965.



Cristóbal Hernández de Quintana: *La Virgen de Candelaria*. Oleo sobre lienzo (s. XVIII). Santuario del Cristo (La Laguna).



Pasquale Bocciardo: *La Virgen de Candelaria*. Pormenor del «Triunfo de la Candelaria» (1778). Plaza de la Candelaria (Santa Cruz de Tenerife).



La Virgen de Candelaria, con las glosas del obispo García Jiménez, conjunto y pormenor. Oleo sobre lienzo (s. XVIII).
Claustro del convento dominico (Candelaria).

Regidor Anchieta está documentada como pintada por Carlos de Acosta.

En cuanto al icono original, si bien se ha intentado reflejarlo con alguna exactitud, no parece haber preocupado al artista transcribirlo con tanta fidelidad en pormenores y epigraffas como en el lienzo propiedad del señor Peraza de Ayala, tal vez de unos veinte años antes. Anotemos una vez más el color amarillo, algo tostado por los barnices y el tiempo, con que ha sido traducido el cromatismo de la túnica.

4.5. *Ermita del Barranco de Chinguaro (Güímar).*

La pintura al óleo que en esta ermita —edificada sobre el lugar de la cueva habitación en que el mencey de Güímar colocó la imagen aparecida en la playa del Socorro o de Chimisay (según la versión del P. Espinosa)— representaba el momento en que Acaymo mostraba la escultura al joven Antón Guanche; ha sufrido repintes que desfiguran considerablemente la versión original, tal como la reprodujo en 1913 en su obra Rodríguez Moure³⁷.

Desgraciadamente, todas las figuras, el mencey, los dos pastores y la pastora, así como Antón arrodillado, aparecen hoy desvirtuados, pero aún más la Virgen y el Niño, que ya no responden a las interpretaciones anteriormente citadas. A juzgar por el grabado reproducido por Rodríguez Moure, se trataba de una pintura de mediados del siglo XVIII, de mano anónima no lejana de Carlos de Acosta, el pintor de la escalera del Ayuntamiento de La Laguna.

4.6. *Pinturas de la Candelaria con vestiduras.*

Son bastante numerosas en las islas y también en América, y algunas han pasado a la Península³⁸. Como no dejan visibles más que las manos y el rostro de la Virgen, y éste enmarcado por el rostrillo de oro y pedrería, no nos valen para identificar

³⁷ Rodríguez Moure: *Historia de Candelaria*, pág. 27.

³⁸ Jesús Hernández Perera: *La Virgen de Candelaria en el Arte*, «El Día», Santa Cruz de Tenerife, 12 diciembre 1966.

el aspecto de la escultura original. Pero anotemos que algunas interpretaciones —colección de don José Martínez de la Peña, en Icod, de Cristóbal H. de Quintana, autor también de la del Santuario del Cristo de La Laguna (lám. XII); otras de estilo quintanesco en la iglesia de San Pedro de El Sauzal, o en el refectorio del Convento dominico de Candelaria; la excelente de la iglesia de Santo Domingo de La Orotava, quizá de José Rodríguez de la Oliva, segundo cuarto del siglo XVIII (lám. XI), entre otras³⁹— reiteran los ojos grandes y almendrados coincidentes con el texto del P. Espinosa, en todos ellos más acusados que en la imagen esculpida de Adeje.

5. PARTICULARIDADES ICONOGRÁFICAS.

5.1. *Virgen de pie.*

Recuerda Réau⁴⁰ que entre las innumerables representaciones de la Virgen madre, no son las más frecuentes aquéllas en que da el pecho al Niño (o Vírgenes de la Leche), sino las que presentan al Niño en sus brazos, acariciándolo tiernamente o jugando con él. Pero incluso de éstas, no son mayores en número aquéllas que efigian a la Madre sonriente, sino las que la presentan con expresión grave, incluso preocupada, como si previera los dolores que le esperan. A menudo no mira al Niño que lleva en sus brazos, y pocas veces participa en sus juegos, antes al contrario, es el Niño el que la acaricia y le tiende los brazos, como si quisiera apartarla de sus sombríos pensamientos. También anota Réau que las frutas, los pájaros que sirven de juguete al Niño, tenían, al menos en su origen, una significación simbólica, que explica esta expresión de gravedad inquieta de la Virgen. Bajo estas consideraciones es necesario analizar la iconografía de la Candelaria.

³⁹ Hernández Perera: *Exposición*, cit, núms 9, 10, 11, 12, 16, 17, 21 y 27. Otra en la colección Lecuona Prat se reproduce y estudia en Juan José Martín González: *El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana*, Valladolid, 1958, pág. 18 y fig 28.

⁴⁰ Louis Réau: *Iconographie de l'Art Chrétien*, tomo 2, *Iconographie de la Bible*, II, París, P. U. F., pág. 99-100



¿José Rodríguez de la Oliva?: *Verdadero retrato de la Virgen de Candelaria*. Oleo sobre lienzo (s. XVIII). Col. don José Peraza de Ayala y Rodrigo Vallabriga (La Laguna).



¿José Rodríguez de la Oliva?: *La Virgen de Candelaria*. Oleo sobre lienzo (s. XVIII). Iglesia de Santo Domingo (La Orotava).

De las versiones de la Virgen madre que cultivó la Edad Media, parece fueron más antiguas (desde las Catacumbas al siglo XVI) las representaciones de María sentada, con el Niño sobre sus rodillas. Desde el siglo XIII en adelante, fueron ya más frecuentes las Vírgenes de pie, primero con el Niño en el brazo izquierdo; posteriormente, en el derecho. De las interpretaciones del siglo XIV, y por influencia de las esculturas en marfil, en especial las de la llamada Escuela de París, las estatuas marianas de pie, tanto en madera como en piedra, presentan una larga curva sigmoidea característica, que flexiona el talle en arco tenso como si siguiera el perfil del colmillo de elefante aunque no esté tallada en este material. Esta postura es constante a lo largo de todo el siglo XIV y no desaparece con la escuela borgoñona todavía en las primeras décadas del XV, hasta que la influencia flamenca, con la supresión del dinamismo trecentista y la instauración de una tipología de movimiento paralizado, impone un modelo más estático y vertical ⁴¹.

5.2. *El Niño en el brazo derecho.*

Por lo general, la Virgen, de pie, suele llevar al Niño sobre su brazo izquierdo, de acuerdo con el instinto maternal, según dice Trens ⁴², pero también para valerse mejor de la mano derecha, que queda así libre tanto para acariciar al Niño, como para emplearla en otras tareas. Es tan regular esta postura, que Trens considera raros los casos en que María lleva al Niño en el brazo derecho.

Con todo, en la pintura no se observa tanta uniformidad, y menos aún si se trata de imágenes sentadas. En especial, esto se hace frecuente si la postura sentada de la Virgen deriva o se incluye dentro de la escena de la Adoración de los Pastores o de los Reyes: Melchor se arrodilla al lado derecho de María, en cuyo caso —no siempre— el Niño sentado a ese lado estará más cerca del rey oferente.

⁴¹ Juan José Martín González: *Historia de la Escultura*, Madrid, Editorial Gredos, 1964, pág. 62 y figs. 126, 129 y 134.

⁴² Manuel Trens: *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus-Ultra, 1946, págs. 610-612.

Pero si en Vírgenes sentadas los ejemplos del siglo XIV pueden abundar, son escasas las versiones pictóricas de María de pie con el Niño en el brazo derecho, a veces tributarias de la escuela trecentista sienesa; resultando más habitual esta postura en las pinturas del siglo XV, posiblemente bajo sugestión flamenca. Recordemos que en la órbita sevillana apenas puede citarse otro ejemplo que la llamada *Virgen del Coral* (iglesia de San Ildefonso, Sevilla), casi la única imagen pintada de gran devoción en Andalucía de estilo trecentista que aparece con el Niño en el brazo derecho⁴³. Su fecha, de fines del XIV (hacia 1375 para Post y Guerrero Lovillo), hay quien la retrasa (como hace Gudiol) hasta 1425, aunque su dinamismo y arcuación sigmoidea rubrican su parentesco trecentista italogótico.

En esculturas del siglo XIV, de pie, apenas puede citarse en España un ejemplar que presente el Niño al lado derecho. Todas las que conozco son del siglo XV o del XVI. En la órbita de la iconografía medieval sevillana, Hernández Díaz⁴⁴ sólo ha incluido como esculturas de pie, con el Niño en el brazo derecho, únicamente: la *Virgen del Subterráneo*, de la parroquia hispalense de San Nicolás, que fecha a principios del siglo XVI, todo lo más hacia 1490-1510; la *Virgen del Socorro*, alabastrina, del convento de religiosas Franciscanas Concepcionistas de Santa María del Socorro, también de Sevilla, que cree florentina y cuatrocentista, legada por el Cardenal Cervantes († 1458), cuya sobrina, doña Juana de Ayala, fundó el convento en 1522; y el portapaz de oro y pedrería que como legado del Cardenal don Pedro González de Mendoza integra el tesoro de la Catedral de Sevilla, también de fines del siglo XV. ...

De otras regiones, anotaré como de mayor devoción, la *Virgen de la Fuencisla*⁴⁵, patrona de Segovia, imagen de vestir que

⁴³ José Guerrero Lovillo: *Guías Artísticas de España, Sevilla*, Barcelona, Aries, 1952, pág. 135. Trens, *ob cit*, fig. 158 José Gudiol. *Pintura gótica*, «Ars Hispaniae», IX, Madrid, Plus-Ultra, 1955.

⁴⁴ José Hernández Díaz. *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Discurso, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971, págs. 28 y 30, figs. 36 y 38

⁴⁵ Santiago Alcolea. *Guías Artísticas de España, Segovia y su Provincia*, Barcelona, Aries, 1958, págs. 102-103.

lleva el Niño sobre el brazo derecho, y se considera obra del siglo xv⁴⁶.

Dentro del influjo flamenco, tendencia que fomentó más reiteradamente el paso del Niño a la diestra como ocurre en el tímpano del conocido Pórtico de los Leones de la Catedral de Toledo, en que Juan Alemán dispuso como remate del árbol de Jessé una efigie —sedente— de la Virgen con el Niño al lado derecho; recordaré la titular del retablo de Santa María o de Todos los Santos en la Catedral de Cuenca (segunda mitad del xv)⁴⁷, y la Virgen flamenca del Museo del Prado, también de este momento. En la Catedral de Cuenca hay también otra Virgen que además de sostener el Niño en la diestra y una pera en la mano izquierda, lleva túnica dorada y manto azul; el Niño retiene, por cierto, en su mano derecha, un pájaro dorado; es obra de finales del siglo xv⁴⁸.

En el excelente estudio iconográfico que en las páginas del «Anuario de Estudios Atlánticos» ha consagrado mi ilustre amigo y compañero el profesor Hernández Díaz a la Virgen del Pino, de Teror (Gran Canaria), en el que con argumentos muy convincentes acerca esta devotísima imagen al círculo sevillano de Jorge Fernández, reproduce como obras influidas por el gusto flamenco a comienzos del siglo xvi a la *Virgen de las Nieves* (destruida), que estuvo en Alanís (Sevilla), adscribiéndola al citado escultor con algún recuerdo de Pedro Millán hacia 1500 o primera decena del xvi, y también la imagen de *Santa María de las Huertas*, de Puebla de los Infantes (Sevilla), mutilada en 1936, y que cree igualmente del círculo de Fernández⁴⁹. Ambas

⁴⁶ Carmen Bernis, entre las numerosas imágenes marianas que reproduce en su estudio de *La moda y las imágenes de la Virgen*, «Archivo Español de Arte», XLIII, 107 (1970), 193-218, únicamente incluye (lám VIII, 3), dentro del siglo xv, una Virgen con el Niño al lado derecho; por su indumentaria y especialmente por su escote deduce que data de hacia 1420-30 (Madrid, colección Ruiz).

⁴⁷ A Durán Sanpere y J. Ainaud de Lasarte: *Escultura gótica*, «Ars Hispaniae», VIII, fig. 302 y 362

⁴⁸ D Angulo, C Bernis y J. Hernández Perera: *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Museo de Cuenca, 1956, págs. 33-34, núms 44 y 47 y lám. 14

⁴⁹ José Hernández Díaz: *Estudio iconográfico-artístico de la Virgen del*

llevan el Niño sobre el brazo derecho, pero, como se ve, son bastante avanzadas de fecha.

Trens anota siempre como hispanoflamencas las imágenes marianas, de pie, que suelen infringir la que él considera regla de llevar el Niño en el brazo izquierdo, y presentan una indumentaria similar, cabello suelto sobre los hombros y a veces un tocado en forma de turbante (reproduce una del xv en colección particular, otra del xvi en la colección Ricart, Barcelona; otra, del xv, en el Museo de San Marcos de León)⁵⁰. También lo llevan al lado derecho otras imágenes devotas del xv, como la Virgen del Puig, en Valencia, que es sedente, o las de Guadalupe y Montserrat, esculpidas por Andrés de Nájera (entre 1525 y 1528) para el coro de San Benito (Museo Nacional de Escultura de Valladolid), aunque estos últimos ejemplos, incluida la Virgen del Puig, son relieves.

Se inclina a creer Trens en que estas Vírgenes con el Niño a la diestra imitan algún original de gran veneración piadosa o prestigio artístico, pero no pensaba en que la tinerfeña Virgen de la Candelaria les precedía.

5.3. *El pájaro en las manos del Niño.*

Es uno de los atributos más frecuentes en las imágenes marianas, aunque su significado no siempre resulta claro. Tanto Trens como Réau⁵¹ lo identifican como símbolo del alma cristiana salvada. Es el alma del pecador, dice el primero⁵², que rompiendo los lazos de su cautiverio, se refugia en manos de Jesús y María para escapar de sus perseguidores, y a este propósito recuerda el Salmo CXXIII, 7: «Escapó nuestra alma, como una avecilla, al lazo de los cazadores; rompióse el lazo y fuimos liberados».

Pero caben también otras explicaciones, una de ellas la del episodio narrado por los Evangelios apócrifos, concretamente el

Pmo, Patrona de Gran Canaria, «Anuario de Estudios Atlánticos», 19 (1973), 155-177, figs 7 y 8.

⁵⁰ Trens, *ob. cit.*, pág. 610, y figs 28, 155, 292, 314, 335, 344 y 360

⁵¹ Réau, *ob. cit.*, pág. 100.

⁵² Trens, *ob. cit.*, pág. 545-551

Pseudo-Evangolio de San Mateo, en que el Niño Jesús aparece modelando ante la admiración de otros niños doce pájaros de barro, a los que hizo volar, episodio que, según apunta Trens, pasó al mismo Corán, donde Jesús dice: «Haré un pájaro de barro, y soplando sobre él, le daré vida».

También puede verse en el ave una representación de la paloma del Espíritu Santo, pues ya en iconos bizantinos puede darse en manos del Niño una verdadera paloma. Es digna de recordarse por llevar el Niño en su brazo derecho la miniatura románica de la Virgen (Biblioteca de Dijon), reproducida por Trens (figura 321) y anterior a 1134, que lleva una paloma posada sobre el nimbo que rodea la cabeza de María.

Pero desde estos ejemplos prerogóticos, la paloma va perdiendo su forma hasta quedar en simple pájaro y despojándose de su simbolismo para convertirse en el gótico avanzado en juguete del Niño Jesús. El pájaro atado por una pata a un hilo es recurso de movimiento que utilizan pintores tan distantes como Ferrer Bassa en Pedralbes (siglo XIV), Rafael de Urbino (Madonna del Cardellino o jilguero) o Luis de Morales (Virgen del Pájaro, San Agustín de Madrid), escena que daría tema en el siglo XVII a la llamada Virgen Libertadora⁵³.

En escultura no parece haberse cultivado tampoco el tema del pájaro en las manos del Niño hasta pleno siglo XV. Sólo puede citar algún precedente pictórico de la centuria anterior, como la *Madonna con el Niño*, llamada «delle Serre di Rapolano», que se atribuye al gran maestro sienés Ambrosio Lorenzetti y se fecha después de 1342⁵⁴, cuyo Infante, sujetando el pájaro con la mano izquierda por un ala, reposa todavía en el brazo izquier-

⁵³ Trens, *ob. cit.*, fig. 322

⁵⁴ Cf. Eve Borsook: *Ambrogio Lorenzetti*, Barcelona, Ediciones Toray, 1967, pág. 37 y láms. 72-73. También en la «Maestá» de Ambrosio Lorenzetti, en San Agustín de Siena, algo anterior (hacia 1335, según Borsook, *ibidem*, pág. 33), el pintor sienés pone en manos de la Virgen un pájaro que muestra al Niño Jesús, pero éste, asustado del pico abierto del ave, se niega a cogerlo. Al menos en la iconografía del pintor, en la cuarta década del siglo XIV aún el pájaro no pasa a desempeñar el papel de juguete en las manos del Niño, lo que en cambio ya tiene en la Madonna de la década siguiente.

do de la Virgen, o como el antes indicado de la *Virgen del Corral*, de Sevilla, fechada por Post hacia 1375 pero retrasada por Gudiol hasta 1425, pese a su indudable filiación sienesa⁵⁵. Obra escultórica de fines del siglo xv es la Virgen de la Catedral de Cuenca, antes indicada, cuyo Niño al lado derecho de su Madre, lleva un pájaro dorado en la diestra⁵⁶. Con todo, Hernández Díaz considera obra del xiii la Virgen de Valme, Dos Hermanas, Sevilla, cuyo Niño lleva un pájaro, pero hay que advertir que la imagen fue trastocada en época barroca para vestirla y aunque restaurada en 1894, no es segura su integridad⁵⁷.

En el caso de nuestra Virgen de Candelaria hay que pensar también en su indudable vinculación a la historia y liturgia de la Presentación del Niño en el Templo y Purificación de María. A esta luz el pájaro podría entenderse como una paloma o un pichón, la ofrenda lustral que había de entregarse a los sacerdotes. Según el rito judío, los pobres habían de ofrecer un par de tórtolas, mientras que los ricos habían de entregar como ofrenda de purificación un cordero, precisamente cuarenta días después del alumbramiento. Las representaciones de la Purificación suelen poner las dos palomas o pichones (tres en algún ejemplo ruso) en manos de San José, que las transporta en un cesto o una jaula, o también en manos de alguna criada o acompañante, pero no en manos de la Virgen, y menos en las del Niño⁵⁸. Hay ejemplos desde vidrieras y miniaturas del xii en adelante, pero si en la escena está toda la Sagrada Familia con o sin acompañantes, no aparece el pichón en las manos del Niño Jesús.

Con todo, esa explicación, si bien tardía, parece válida, como ya indicó en el xvii Fray Juan de Abreu Galindo⁵⁹, reputando el ave como la paloma de la Presentación en el caso de la Virgen de Candelaria. Pero la iconografía anterior al siglo xv no parece haberla recogido con ese significado, por lo que quizá deba.

⁵⁵ Véase nota 39.

⁵⁶ D. Angulo, C. Bernis y J. Hernández Perera. *Catálogo*, cit., pág. 34.

⁵⁷ J. Hernández Díaz: *Iconografía*, cit., pág. 17 y nota 23.

⁵⁸ F. J. Sánchez Cantón: *Los grandes temas del Arte Cristiano en España, I, Nacimiento e Infancia de Cristo*, Madrid, B. A. C., 1948, páginas 85 y siguientes.

⁵⁹ Abreu Galindo, *ob. cit.*, pág. 225.

entenderse como una inserción tardía, justificable además en la imagen tinerfeña por la presencia de otro ingrediente vinculado claramente a la liturgia de la Presentación: la candela.

5.4. *La candela verde.*

Las candelas de la fiesta de la Presentación no derivan del texto evangélico (San Lucas, único relato de la Purificación de María en los Evangelios), sino que constituyen una aportación de origen diferente, seguramente de raigambre pagana⁶⁰.

En las versiones habituales de esta iconografía, suele llevar las candelas San José (que ya sostiene una vela encendida en la noche de la Navidad, como en el tríptico de Memling en el Museo del Prado), también la Virgen, o sus acompañantes, alguna vez incluso algún ángel o un grupo de niños de coro⁶¹, variantes que se escalonan por lo menos desde el siglo XII (vidriera de Chartres, según Réau).

De aquí se desgajó el tema de la Virgen portadora de la candela o Candelaria, pero es curioso observar que, aun confundiendo también con la advocación, frecuente en España, de la Virgen de la Luz, los ejemplos escultóricos no abundan: un solo ejemplo gótico en Trens, la Virgen de la Luz (siglo XV), de la Catedral de Manresa, que lleva una candela en la mano derecha, con el Niño aún en la izquierda⁶².

Más raro es que la candela sea precisamente de color verde como es el color de la que lleva la Virgen de Tenerife, conforme al texto del P. Espinosa. Habrá que entender el color verde como simbólico, en alusión a la esperanza. Todavía en pleno siglo XVIII una Cofradía de Plateros de Madrid se intitula de «La Cera Verde», por declarar obligatorio ese color para las hachas de cera que habían de llevar sus socios en las procesiones, entierros y rogativas de carácter votivo⁶³.

Velas de tal color se ofrendaban antiguamente por los pere-

⁶⁰ Réau, *ob. cit.*, págs. 261-264

⁶¹ Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 89.

⁶² Trens, *ob. cit.*, págs. 352-355 y fig. 217.

⁶³ Jesús Hernández Perera. *Los plateros madrileños de la «Cera Verde»*, «Archivo Español de Arte», XXV (1952), 87-89

grinos a Candelaria, pero la costumbre no se mantiene actualmente. Como también ha ido desapareciendo el «hábito de Candelaria», que vestían las mujeres durante el tiempo que ofrecían cumplir como promesa a la Virgen, hábito que tenía el color amarillo canario similar a la vestidura original de la imagen gótica, ceñido por un cinturón, también amarillo gualda, si bien el P. Fernando de San José Fuentes advierte⁶⁴ que los cíngulos de la Virgen de Candelaria que los devotos solicitaban podían ser en la segunda mitad del XVIII de cualquier color, aunque recomendable el blanco, color de pureza.

5.5. *El peinado y el manto.*

No es frecuente que a la Virgen se la represente hasta el siglo xv sin velo o toca en la cabeza, y San Pablo impuso a las mujeres la obligación de acudir al templo con el cabello cubierto. De aquí que, salvo excepciones, la estatuaria románica y gótica recataban siempre el peinado, nada ostensible, en las imágenes de María, todo lo más recogido en trenzas, pero únicamente visible en la parte que el velo, el tocado, la corona o el propio manto dejaban libre. Y de esta regla no parece haberse apartado el arte italiano, pues hasta el mismo Botticelli, que es capaz de soltar al viento la cabellera rubia de su Venus o su Minerva, nunca dejó de recoger con un velo el cabello de sus Madonnas.

Sólo desde el arte flamenco, concretamente a partir de las Vírgenes de larga cabellera cayendo por la espalda pintadas por Juan Van Eyck, es dable encontrar figuras de María con el pelo suelto. En las esculturas, casi siempre a partir de 1440-50. La disposición del cabello de la Virgen de Candelaria, con las cinco trenzas de la escultura de Adeje y del Pilar de Santa Cruz de Tenerife⁶⁵ (o las seis que contaba el P. Espinosa), no tiene precedentes conocidos en figuras de María que se remonten a fines del siglo xiv, acaso sólo en alguna efigie de la Magdalena o Santa María Egipciaca. Si no llevan tocado o corona, el pelo lo tienen recogido sobre la nuca, pero no cayendo por la espalda.

En cuanto a la indumentaria de la Virgen de Candelaria, y

⁶⁴ *Noticias de la exemplar*, cit, pág. 227.

⁶⁵ Rodríguez Moure: *Historia*, figs 82 y 210-211

de conformidad con la descripción del P. Alonso de Espinosa y el «verdadero retrato» de la colección Peraza de Ayala, es de interés hacer notar cómo lleva recogido el manto azul a la altura del pecho: un cordón azul es anudado, después de pasar un ojal seguramente, por fuera, al lado izquierdo. El cordón figura en casi todas las esculturas y pinturas que retratan a la Candelaria, pero el nudo no siempre se incluyó, si bien el texto de Espinosa y el cuadro de Peraza de Ayala son irrecusables. Pues bien, ese detalle de indumentaria no lo he encontrado en ninguna escultura del siglo XIV ni de principios del XV, pues no es la cadena o collar metálico, sin tensar, que lleva la figura yacente de doña Teresa de Montcada⁶⁶ en su sepulcro de la Catedral Vieja de Lérica (mediados del XIV).

Carmen Bernis⁶⁷ puntualiza que tal cordón, anudado por fuera, se llamaba *trena*, nombre de la cinta con que se abrochaba la saya, y el ejemplo con que lo ilustra es el relieve de la Magdalena en la sillería del coro de la Catedral de León, obra empezada en 1467 por el escultor flamenco Juan de Malinas y aún no concluida en 1481. Es curioso también que esta Magdalena del coro de León sea uno de los primeros ejemplos que conozco de peinado suelto, sin toca ni velo cubriéndole la cabeza, cayendo la cabellera en trenzas sobre los hombros y la espalda, de manera no muy diferente a como iba peinada la primitiva Candelaria.

6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

La cronología defendida por los testimonios escritos, más o menos reiterativos de la datación formulada por el P. Espinosa, sitúa la escultura de la Candelaria entre los años 1390 —la fecha más remota— y 1406 —la más cercana—, descontando de la fecha de la conquista definitiva de la isla de Tenerife —hoy fijada en 1496— los ciento cinco a noventa años en que su hallazgo se dice precedió a la dominación por el ejército castellano al mando

⁶⁶ Durán y Ainaud, *ob. cit.*, fig. 191 y pág. 198; C. Bernis, *art. cit.*, lámina XII, 1, y pág. 217

⁶⁷ Carmen Bernis Madrazo: *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1956, pág. 80 y fig. 156.

del Adelantado Alonso Fernández de Lugo, en nombre de los Reyes Católicos.

En esa década final del siglo xiv y primeros años del siglo xv, las esculturas de la Virgen con el Niño mantenían en España, como en Francia e Italia, el tipo de Madonna con el Hijo en el brazo izquierdo, cuerpo esbelto en curvilínea tensión sigmoidea derivada de los marfiles franceses, especialmente de la escuela de París, cuya influencia sintieron hasta los mármoles trecentistas de Giovanni Pisano y sus seguidores toscanos.

En la Península, la escultura mariana de bulto redondo presenta ejemplos que van desde la bellísima *Virgen Blanca* del coro de la Catedral de Toledo (primera mitad del xiv) a las titulares de los retablos catalanes de Pedro Oller en Vich (1420) y de Pedro Johan en Tarragona (1426-33). De las Vírgenes catalano-levantinas, la aproximación más cercana a la Virgen de Candelaria tal vez la encontraríamos en la *Virgen del Blau*, que se dice documentada del escultor catalán Guillermo Solivella, en la Catedral Vieja de Lérida (1393), que presenta, por cierto, el tema de la paloma, mostrada al Niño por su Madre que la sostiene con su mano derecha. No obstante, su estilo borgoñón bastante avanzado ha suscitado dudas sobre su fecha y paternidad, y Durán y Ainaud⁶⁸ piensan debe adscribirse a otra mano, tal vez la de Jorge Safont, medio siglo más tarde (hacia 1440)⁶⁹.

Una de las escuelas escultóricas que ilustran bien el tipo de Madonna característico de la segunda mitad del siglo xiv es la de Mallorca. Todas sus versiones de la Madre de Dios, en ejemplares señeros y venerados, se arquean en alargada ese que puede compararse con la famosa Virgen de Juana de Evreux en el Museo del Louvre. De las mallorquinas, tanto la *Virgen del Lluch* (siglo xiv) como la *Virgen con el Niño* de la sacristía del mismo

⁶⁸ Durán y Ainaud, *ob. cit.*, págs 243-244 y fig. 236

⁶⁹ Carmen Bernis, en su luminoso trabajo sobre *La moda y las imágenes de la Virgen*, antes citado, «Archivo Español de Arte», 1970, pág. 213, considera, por la indumentaria de esta *Virgen del Blau*, que «es una buena ilustración de la moda femenina al mediar el siglo xv: escote en pico hasta la cintura, talle marcado en su sitio natural, pliegues todo alrededor, numerosos y menudos»; «también el tocado y el peinado relacionan esta imagen con obras de mediados de siglo».

monasterio ⁷⁰, de proporciones aún más alargadas, puede deducirse el auge de este prototipo escultórico en el gótico trecentista balear. Su cotejo con el bulto más rígido y vertical, con ausencia total de la doble arcuación en curva-contracurva tan notoria de estas estatuas, aparte la desigual proporción canónica entre cabeza/altura total, de la Virgen de Candelaria, hace descartar absolutamente la posible filiación trecentista y menos aún mallorquina de la imagen tinerfeña.

En los primeros años del siglo xv, vigente la escuela borgoñona instaurada en Dijon por Claus Sluter y sus seguidores, la arcuación sigmoidea de la escultura de la Virgen no sólo no desaparece, sino que el dinamismo y tensión barroca con que mueven paños y actitudes los talleres de Borgoña, aún remarca más la movilidad de las imágenes marianas. La *Virgen de la Portada* de la Cartuja de Champmol nos da, en una obra capital de Claus Sluter, el paradigma borgoñón al que imitan en España sus seguidores de Pamplona (Janin de Lomme) o de Sigüenza (sepulcro del Cardenal de San Eustaquio). Tampoco parece comparable con estos prototipos la inmovilidad y verticalismo de la Candelaria, si bien la mayor profundidad de los paños en la túnica —más sensible en la pintura de la colección Peraza de Ayala que en la talla de Adeje— no deja ya de presentar la dicción más pictórica y claroscuroista de la primera mitad del siglo xv, incluso ya con cierto inicio de plegado anguloso no ajeno al influjo flamenco eyckiano.

Si proseguimos la comparación con las esculturas de la Virgen producidas en la escuela mallorquina, y dentro de la primera mitad del xv, tal vez nos produzca una cierta sensación de proximidad la *Virgen con el Niño de la Portada del Mirador* ⁷¹, de la Catedral de Palma de Mallorca, entre las famosas de *San Pedro* y *San Pablo* que sabemos contrata en 1422 el gran escultor y arquitecto Guillermo Sagrera, a quien se atribuye también esta Madonna de mármol (desechada la anterior atribución a Pedro Morey, muerto en 1394), pero si bien en el ropaje, por los plegados y el ritmo curvilíneo con que derrama las mangas y el

⁷⁰ Trens, *ob. cit.*, fig. 358 Durán y Ainaud, *ob. cit.*, pág. 265 y fig. 260.

⁷¹ Durán y Ainaud, *ob. cit.*, pág. 265 y fig. 260

manto, hay algunos puntos de parentesco, todavía el Niño va al lado izquierdo y no deja de acusar el perfil sigmoideo, y en conjunto ofrece cierta idealización ajena al frontalismo y rigidez de la Candelaria.

Con la llegada del realismo flamenco, presente en Castilla la Nueva a partir de Hanequin de Bruselas, que desde 1448 era maestro de la obra de la Catedral de Toledo, y que empieza a desarrollar su hermano Egas Cueman, y la obra esculpida por Juan Alemán en la Portada de los Leones, hacia 1450, el estilo anguloso y quebrado de pliegues y vestimentas se instaura, sirviendo a un pictoricismo minucioso de inspiración eyckiana. El modelo de Virgen se inmoviliza, encerrada entre el laminado metálico y aristado del ropaje, y la decoración se prodiga en minucias y motivos en relieve, como bordados y pedrerías, entre los que no dejarán de aparecer epigrafías en letras góticas, incorporadas por los artistas venidos del Norte, especialmente alemanes, franceses y flamencos.

No presenta la Virgen de Candelaria epigrafías góticas, sino sus características y enigmáticas cenefas de letras latinas, y no hay que llevar el parangón hasta las esculturas, de estilo decididamente flamenco, de un Pedro Millán en Sevilla, que acostumbra a firmar e ilustrar sus barros con letreros góticos⁷². Pero si esa epigrafía del flamígero avanzado — pensemos también en Juan Guas en Toledo— nos hace detener el análisis al comienzo de la influencia flamenca, no puede dejar de advertirse junto al pliegado algo anguloso de la túnica, otros ingredientes avanzados como son, evidentemente, la disposición del Niño al lado derecho, con el pájaro asido entre sus manecitas, el cabello de la Virgen suelto y partido en ramales, y la presencia de la *trena* en el pecho recogiendo el manto, entre otros detalles iconográficos más tardíos. En este sentido, la comparación con las dos Vírgenes de la Catedral de Cuenca, que llevan el Niño a la diestra, una de ellas con el pajarillo en la mano del Niño, y que se

⁷² Florentino Pérez Embid: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura gótica en Sevilla*, Discurso, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1972, pág. 43 y figs. 2, 3, 10-11. La Virgen de Alanís, del círculo de Pedro Millán, lleva, por cierto, el Niño en el lado derecho.

fechan a fines del siglo xv⁷³, nos darían ya un término ante *quem* hemos de detener el análisis.

Por todo lo dicho, y sin que quepa dar un dictamen definitivo ante la inseguridad de datos acarreados en este análisis, motivada por la escasez de imágenes marianas puntualmente fechadas, no parece sostenible una datación de la Virgen de Candelaria en la última década del siglo xiv como pretenden los historiadores locales desde el P. Espinosa, ni tan siquiera dentro del primer tercio del xv, por oponerse a ello no sólo las características de estilo que han sido esbozadas, sino los ingredientes iconográficos comentados, todos ellos sólo rastreables en el Quattrocento avanzado. Si los contactos de la imagen con la factura eyckiana en plegados no llegan, sin embargo, hasta la moda de la aparición de epigrafías en caracteres góticos, tal vez no haya que retrasar su datación a los años de la segunda mitad del xv. Por consiguiente, parece prudente situar estilísticamente la Virgen canaria hacia el centro del siglo, al finalizar la primera mitad, quizá por la década 1440-1450, o con alguna elasticidad dentro del segundo cuarto de la centuria, aunque por tratarse de una obra de un cierto sincretismo que no habla de un escultor innovador de vanguardia, la balanza habría que inclinarla del lado de la menor precocidad.

Ello supone una reducción de medio siglo en el tiempo (de noventa a ciento cinco años) que los cronistas intercalan entre la aparición de la imagen a los guanches y la conquista de Tenerife por las tropas castellanas, pero esas cifras, de por sí imprecisas (hasta quince años de diferencia entre una y otra fuente), no son tan consistentes que haya de admitirse ese cómputo absolutamente.

7. LA(S) FECHA(S) DE LA APARICIÓN.

Los testimonios escritos dan una cronología basada en un número de años anterior a la conquista de Tenerife, número que oscila entre:

⁷³ D. Angulo, C. Bernis y J. Hernández Perera: *Catálogo*, cit., páginas 33 y 34.

Fr Martín Ignacio	Muchos años .. .	—
Fr. Alonso de Espinosa	190 años antes del 25 de octubre de 1590	1400
Leonardo Torriani	90 años antes de que fuera de cristianos	1406
Antonio de Viana	103 años antes del desembarco de los castellanos.	1391
Bartolomé Cayrasco	En tiempo de los guanches	—
Fr Juan de Abreu Galindo	Más de 90 años en poder de los infieles	1405-6
Cuadro (s. XVIII) (lám. X) en el Claustro de Candelaria	105 años antes de 1496, en que fue conquistada	1391
«Retrato», Peraza de Ayala (lám IX).	105 años antes de la Conquista	1388
Viera y Clavijo		1392-3
Inscripción (1803) en el convento de Candelaria	54 años en Chinguaro y 50 en la Cueva de Achbunico.	1392
«Salve de los Mareantes»	Antes de un siglo que hubiese luz de la fe y cristianidad	1394
Rodríguez Moure	Deducción propia	1390-1

Se observa en este cuadro, que no pretende resolver estadísticamente la ambigüedad, el deseo, a medida que se alejan en el tiempo, de aumentar el plazo de permanencia de la estatua entre los indígenas: los noventa años asignados por Torriani, por ejemplo, a fines del siglo XVI, son ya ciento tres en el verso de Viana en el siglo XVII, ciento cinco en el lienzo del claustro de Candelaria y en el cuadro de la colección Peraza de Ayala (XVIII), ciento seis en Rodríguez Moure (1913). En todo caso, el cómputo se da siempre en «cuenta atrás», y arranca sobre la tradición transmitida oralmente desde los guanches, hasta que Espinosa fija el año de la aparición al comenzar el Quattrocento⁷⁴.

Que este cómputo presenta sus dificultades se patentiza con sólo intentar situar la aparición de la imagen entre las escasas noticias históricas conocidas de los indígenas. Viera y Clavijo, siguiendo al P. Espinosa —al que, sin embargo, hace bastantes

⁷⁴ El propio Espinosa resulta confuso en la determinación de la fecha: en un pasaje dice que la imagen se apareció «el año de mil cuatrocientos de nuestra redención» y, a continuación, «ciento cinco años antes que la isla fuera de cristianos», lo cual daría el año 1391, ESPINOSA, *ob. cit.*, página 51. Cf. además, Alejandro Cioranescu. *El Poema de Antomo de Viana*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 16 (1970), pág. 98

reparos y reservas, por no disponer en 1590 sino de datos de la tradición— dice ⁷⁵ que el hallazgo por los dos pastores debe situarse en los últimos años del reinado de Acaymo, mencey de Güímar. Este mismo mencey Acaymo es el que en 1464 firma con los otros menceyes de Tenerife, el curioso y sorprendente tratado de paz con Diego García de Herrera ⁷⁶, en el que adopta el título de «rey de las Lanzadas» (?). Y ese mismo año, o el siguiente 1465, es en el que Sancho de Herrera, hijo tercero de Diego García de Herrera, roba a los guanches con nocturnidad la imagen de la Candelaria y la transporta a Fuerteventura (a Lanzarote no parece, conforme ya advirtió Serra Ráfols ⁷⁷, haberse llevado la Virgen por no ser entonces dominio de los Pezara), y ésa sería, de ser cierta la historia del rapto, la primera fecha en que los castellanos tuvieron noticia del icono en poder de los indígenas. Al mencey Acaymo le sucedió en el reino de Güímar su hijo Añaterve, soberano todavía a la hora de la conquista (treinta años después del episodio atribuido a Sancho de Herrera), y llevado en 1499 por el Adelantado Alonso Fernández de Lugo a la corte de los Reyes Católicos en Almazán ⁷⁸. Si en 1464 era Acaymo el mencey de Güímar y, aun suponiendo que en ese año hubiera muerto después de un reinado prolongado ⁷⁹, difícilmente hubiera podido ocurrir la aparición de la imagen hacia 1391-4, si el hecho tuvo lugar en los últimos años del reinado, todo lo más una veintena antes de aquella fecha, alrededor de la década 1440-50, o incluso más tarde.

Por otra parte, si tomamos la inscripción (de 1803) existente en la antigua iglesia de la Virgen de Candelaria, la construida a principios del siglo XIX tras el incendio del santuario del XVII,

⁷⁵ Viera y Clavijo, *ob. cit.*, págs. 252-254.

⁷⁶ *Idem*, *ibidem*, págs. 400-402.

⁷⁷ Nota de E. Serra en Viera, *edic. cit.*, pág. 372, 2, y pág. 401, 1. Cf. también B. Bonnet: *Leyenda e historia. La Virgen de Candelaria y Antón el Guanche*, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife, 14 agosto 1930.

⁷⁸ Antonio Rumeu de Armas: *Alonso de Lugo en la Corte de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Zurita, 1952, págs. 51-2.

⁷⁹ También duda de la duración de este reinado, a juzgar por las noticias de Viana, A. Cioranescu, *art. cit.*, «Anuario de Estudios Atlánticos», página 98.

y que aún subsiste junto a la actual Basílica edificada por el Obispo Pérez Cáceres, vemos en ella ⁸⁰ que el cómputo de los años de estancia de la imagen entre los guanches del menceyato de Güímar se descompone en dos etapas: la más reciente, en la cueva de Achbinico o de San Blas, se cifra en cincuenta años (número demasiado redondo), y la anterior, en la cueva del barranco de Chinguaro, de cincuenta y cuatro años, que podría ser menos segura por ser más remota y forzosamente transmitida oralmente por indígenas que a la hora de la conquista (y menos en 1590, cuando escribía el P. Espinosa ⁸¹) ya no podían ser testigos directos del hallazgo si ocurrió un siglo antes.

Si la versión dada por Fray Martín Ignacio, al que siguen Fray Juan González de Mendoza, Frei Joao dos Santos y Cayrasco, coloca la aparición de la Candelaria en la cueva de Achbinico, y por tanto el episodio de la playa de Chimisay narrado por Espinosa y sus seguidores no se dio en primer lugar ⁸², acaso el cómputo de cincuenta años que da la citada inscripción del convento dominico sea más aproximado al que efectivamente permaneció la imagen en la cueva de San Blas, y eso daría también, descontándolos desde 1496, año de la conquista, la fecha de 1446, coincidente con la década 1440-50 antes deducida por el análisis formal de la escultura.

Pero entiendo, como ya argumentaba don Juan Alvarez Delgado ⁸³, que la aparición en la playa de Güímar y el alojamiento de la «Extranjera» en la cueva de Chinguaro, antepuestos por Espinosa a la colocación de la imagen en la cueva de San Blas, no deben desecharse del conjunto de la tradición recogida por el dominico con el mismo evidente afán de veracidad que se desprende de toda su obra, fuente de primer orden para la protohistoria de las Islas. Lo que no parece compaginable con el final

⁸⁰ La transcribe Rodríguez Moure, *Historia*, cit

⁸¹ Dentro de las imprecisiones cronológicas del P. Espinosa, conviene recordar que en otro pasaje de su obra (pág. 60 de la edic. cit.), dice «que más de treinta o cuarenta años estuvo la santa reliquia en poder de infieles».

⁸² Nota de E. Serra en Viera, *edc. cit.*, pág. 254.

⁸³ Juan Alvarez Delgado: *Teide. Ensayo de Filología Tinerfeña*, La Laguna, 1945, pág. 25; ídem, *La conquista de Tenerife. Un reajuste de datos hasta 1496*, R. H., 1959.

del reinado de Acaymo y con las precisiones que da el análisis estilístico e iconográfico de la escultura, es que el trecho de un siglo más o menos largo que se quiere intercalar entre la aparición y la conquista sea tan dilatado, y que además haya estado depositada la imagen medio siglo en cada una de las cuevas de Güímar y Candelaria. Pudo estar en Chinguaro desde 1440-50 hasta poco antes de 1464-5 en que la rapta y devuelve Sancho de Herrera, cuando sabemos ya estaba en Achbinico, y en esta cueva la encontrarían los conquistadores treinta años después al terminarse en 1496 la anexión de Tenerife a Castilla, es decir, unos cincuenta años en total.

Buenaventura Bonnet, en los artículos que dedicó a la escultura primitiva de la Candelaria⁸⁴, tras el análisis formal del icono a través del facsímil de Adeje, rechazaba las fechas finales del siglo XIV dadas por los cronistas y trasladaba la data hacia los años 1450.

Y todavía más, Dacio V. Darías y Padrón, en las notas que añadió al extracto del texto de Moure en la «Historia de la Religión en Canarias»⁸⁵, aún retrasa la fecha de 1450 que dedujo Bonnet para el año en que pudo ser esculpida la imagen, haciéndola coincidir con el año 1464, data en la que, afirma, la trajo a Tenerife Diego García de Herrera cuando su desembarco en la isla y posterior tratado con los guanches a que antes hice referencia. Creo, sin embargo, que la presencia de la Candelaria entre los indígenas, pese a lo argumentado por Darías y también por Bonnet, debió darse antes de 1464, pues el mismo D. Dacio anota que, de conformidad con la información de Cabitos, está probada la existencia en Tenerife ya en tiempos de Herrera de una iglesia cristiana, servida por frailes y naturales bautizados, y es esta primera cristiandad tinerfeña la que podría explicar, por

⁸⁴ Buenaventura Bonnet *De nuestro tesoro artístico Tres imágenes de Fe y de Piedad*, «Amanecer», Santa Cruz de Tenerife, 14 abril 1938; y *art. cit.* en la nota 7. También Pedro Tarquis Rodríguez: *Riqueza artística de los pueblos de Tenerife, su historia y fiestas*, Santa Cruz de Tenerife, 1966-1967, pág. 70.

⁸⁵ Dacio V. Darías y Padrón, José Rodríguez Moure (†) y Luis Benítez Inglott: *Historia de la Religión en Canarias*, I, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Cervantes, 1957, pág. 301, nota 1.

haberle precedido a su desembarco, el tan discutido tratado de 1464 que, aparte de su mayor o menor credibilidad, siempre ha sido tachado al menos de sorprendente, pero que en todo caso supone un terreno apto para el pacto, como luego volverá a ocurrir en la definitiva conquista de la isla por Alonso Fernández de Lugo, quien también podría pactar con los «bandos de paz» de los menceyatos sureños ya evangelizados por los misioneros franciscanos.

Por los datos sugeridos más arriba, teniendo en cuenta el análisis artístico, la iconografía, la indumentaria y el estilo, no sólo a través de la talla de Adeje, sino también de todo el conjunto de fuentes literarias y retratos arriba comentados, especialmente el «verdadero retrato» de la colección Peraza de Ayala, hay que retrasar la fecha en que se esculpió la Virgen de Candelaria y se encontró en la costa sureña de Tenerife, por lo menos, hasta la quinta década del siglo xv.

Esta década de 1440-50 coincide, si no con las expediciones mallorquinas del siglo anterior y la existencia del obispado de Telde, sí con las predicaciones de los primeros franciscanos en Canarias, antes y después de aquella primera expedición de tres bajeles salidos del puerto de Sanlúcar que Viera sitúa en 1446. Entre los años 1441 y 1449 se supone residía en el convento franciscano de Betancuria San Diego de Alcalá, antes de acudir a Roma por el año santo de 1450⁸⁶. Quizá el afán misionero de los franciscanos andaluces, del que los biógrafos de San Diego hablan con énfasis hasta hacerle llegar a las costas de Gran Canaria y de Tenerife, sea el responsable de la aparición en esta última isla, precisamente por aquellos años en la mitad del siglo xv, de la imagen de la Candelaria. También las tradiciones del hallazgo de la Virgen de la Peña de Fuerteventura están ligadas a San Diego de Alcalá.

⁸⁶ Nota de E Serra en Viera, *ed. cit.*, pág. 382, 3; Rumeu de Armas *El Obispado de Telde*, pág. 128.