



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo  
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

## LA ESCULTURA RELIGIOSA EN LA OROTAVA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XIX

**Adolfo R. Padrón Rodríguez<sup>1</sup>**

Conservador y Restaurador de Bienes Culturales  
Coordinador del Museo Sacro “El Tesoro de la Concepción”

Las características intrínsecas del archipiélago canario, ligadas evidentemente a su trascendencia histórica, lo hacen un lugar con una calidad inusual en el campo de todas las artes: pintura, arquitectura, platería, textil, así como en el ámbito que nos interesa, donde se pone de relieve en este presente estudio a La Orotava como uno de los municipios que recoge una de las mayores y más completas colecciones de escultura religiosa de las Islas Canarias. En este ensayo estableceremos una serie de consideraciones genéricas acerca de la estatuaria religiosa de este municipio tinerfeño, analizando algunas de las piezas más relevantes que se conservan actualmente diseminadas por los templos y colecciones particulares cuyas conclusiones son extrapolables para conocer el desarrollo escultórico canario desde los orígenes tras la Conquista hasta finales de la centuria decimonónica.

Las primeras efigies arribadas a las islas desde el siglo XIV, omitiendo las de carácter prehispánico que sin duda poseen un evidente uso religioso, son las llamadas “imágenes de campaña” conformadas principalmente por representaciones marianas que no tenían otro objetivo que introducir el catolicismo a los aborígenes que habitaban en el archipiélago. A ellas les fue implantado un halo místico, rodeado de milagros, que otorgasen a las diferentes órdenes religiosas establecidas una mayor facilidad para llevar a cabo su objetivo misional. Pero es a partir de la Conquista de Tenerife cuando se encontrará una sociedad consolidada que

---

1. Correo electrónico: [adolfo.rest@gmail.com](mailto:adolfo.rest@gmail.com). Agradezco encarecidamente la colaboración y apoyo de Natalia Álvarez Hernández, a Francisco José Hernández y a Ismael Castañeda Padrón por ceder desinteresadamente algunas de las fotografías que ilustran este ensayo y a Alejandro Cañestro Donoso por la invitación a formar parte del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa – Crevillent, 2018.

demandará esculturas que satisfagan las necesidades culturales y exigencias artísticas de sus comitentes asentados en las islas.

Esta relación recoge el estudio de más de cincuenta esculturas que abarcan desde el siglo XVI hasta 1880, donde el devenir de la estatuaria religiosa queda patente en el desarrollo cultural de esta región que comparte, al igual que otras regiones insulares, un importante origen comercial en asociación a flamencos, genoveses, napolitanos, portugueses, etcétera; en su trayecto hacia el Nuevo Mundo, en la que Canarias se confería como pausa obligatoria.

### **La Orotava como centro receptor de artistas**

La Villa de La Orotava, situada dentro del valle homónimo, surge tras la fundación de una ermita dedicada a Ntra. Sra. de la Concepción y que es erigida en curato hacia 1503. A medida que se trazaban calles y crecían edificios a su alrededor, la iglesia se transformaba para acoger a la población que se asentaba. Se fabricaba el hospital de la Santísima Trinidad y las primeras órdenes religiosas instituían sus fundaciones monásticas sobre ermitas ya preexistentes contando La Orotava a finales del siglo XVII con dos parroquias, cinco conventos, colegio de la Compañía de Jesús y multitud de ermitas y haciendas diseminadas por la totalidad de la geografía local.

Esta villa, separada jurisdiccionalmente en 1648 de San Cristóbal de La Laguna, se constituyó dentro una comarca en la que se estableció lo más granado de la sociedad desde el mismo momento de la Conquista, derivada de la alta riqueza del lugar, aunque atraía también a otro tipo de clases sociales en las que, evidentemente, se encontraban los artistas. En un primer momento, el territorio artístico fue abarcado completamente por los de origen extranjero o peninsular hasta el establecimiento de un gremio local que cumpliera con aquellos encargos pertenecientes a particulares o los conventos que se construían en el lugar.

Uno los primeros escultores afincados en el territorio tinerfeño es Rui Díaz de Argumedo (...1573-1588...), del que poco se conoce acerca de su origen. Presuponemos que se trata de un escultor foráneo, establecido a finales del siglo XVI y que, tal y como expone el profesor Fuentes Pérez, poseía una sólida formación, tanto técnica como teórica gracias a la única escultura documentada hasta la fecha, el Cristo de la Misericordia. Esta pieza, encargada en 1585 por la Cofradía de la Misericordia fue venerada en el Hospital de la Santísima Trinidad y posteriormente trasladada a la Parroquia de La Concepción. En ella se denota el conocimiento del artista en cuanto a la materia, corriendo la policromía por el maestro Juan de Arfán. No obstante, y gracias a la estética deudora de modelos manieristas y concomitancias estilísticas con la pieza anteriormente mencionada, podríamos atribuir a su gubia diversas piezas diseminadas entre la ciudad de La Laguna, la comarca de Daute y La Orotava. La historiografía ha incluido en su catálogo al Cristo de los Remedios de la Catedral de San Cristóbal de La Laguna y al Ecce Homo de la Parroquia de la Concepción de la citada ciudad, pero un análisis pormenorizado de la escultura del Ecce Homo o Cristo de la Cañita de la Parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, nos hace replantear una posible autoría, nunca bien consolidada de

esta pieza, con Rui Díaz (FIG.1). Cuenta con diversos aspectos que comparte con las esculturas mencionadas: rostro enjuto y agudizado, pómulos marcados, mirada perdida, pelo trabajado en finos bucles prácticamente dibujados y una espina que, al igual que en todos los casos anteriores, atraviesa la cuenca ocular derecha.

Según la documentación consultada, esta imagen fue donada en 1681 al convento agustino de Nuestra Señora de Gracia por el comerciante Pedro Gil del Hoyo. Si nos atenemos a esta afirmación, no concuerda con la cronología de su donante, ya que éste se encuadra a mitad del siglo XVI. Fue hijo de Hernán Gil quien otorga testamento el 20 de agosto de 1540 y curiosamente funda entre otros caballeros la primitiva Cofradía de la Santa Vera Cruz y Misericordia, asociación a quien le encarga su imagen titular a Rui Díaz.

Esta pieza denota que en su origen fue un busto de un Ecce Homo<sup>2</sup>, adaptado posteriormente para poder procesionar en 1740, mutilándole el mechón derecho que cae sobre su pecho para poderlo ataviar con la túnica, la ejecución de un candelero con manos y pies así como una repolicromía que aparentemente unifica todo el conjunto. Por tanto cabe la hipótesis de que la escultura fuera donada por algún descendiente de Pedro Gil, primer poseedor de la imagen, a los frailes agustinos con quienes mantenía una estrecha vinculación.<sup>3</sup>

## Primeros años

Sin duda, el comercio producido por el vino, y en un primer momento el azúcar, hacen que las primeras esculturas arribadas a las islas procedan de los Países Bajos. La expansión de este arte por el Archipiélago se debe principalmente al asentamiento de diversos mercaderes, que hacían las veces de intermediarios, para el envío de retablos, tablas, trípticos, libros, etc. El catálogo de esculturas con este origen en La Orotava es inferior al que posee la isla de La Palma y al de otras parroquias y diversas colecciones particulares de la isla de Tenerife.

Los únicos testimonios que se conservan con esta procedencia los encontramos en la actual Parroquia de Santo Domingo, antiguo convento de San Benito, aunque estas piezas poseen un origen dispar en cuanto a su lugar primigenio de culto. Nos referiremos a tres piezas escultóricas de primer nivel: El Cristo de las Tribulaciones, San Sebastián y también una interesante representación de Santa Catalina de Alejandría de la cual poseemos muy poca documentación<sup>4</sup>.

---

2. Existen en Canarias diversos ejemplos con esta tipología cristífera, citando como ejemplo los propios de la Parroquia de Santa Catalina mártir del municipio de Tacoronte y de la Parroquia de San Marcos en Tegueste.

3. Contrae matrimonio con Leonor del Hoyo y tiene dos hijos, Ana Francisca del Hoyo y Francisco Gil del Hoyo. Este último instituye una capellanía en la ermita de San Roque, donde actualmente se encuentra la iglesia agustina.

4. El único dato al respecto de esta advocación viene dado en el Libro de Hacienda del convento dominico. En él se cita que Inés Gallego Salaverti manda a su marido, Gaspar Alfaro Acevedo, a fabricar en 1618 una imagen de Santa Catalina Mártir y que la coloque en la capilla que tiene dada en este convento. Desconocemos si se trata de la misma, ya que el análisis formal de la pieza no avala tal suposición.

Las dos primeras poseen un incierto origen, pero su factura denota una estatuaría de primera línea. El Cristo, denominado de las Tribulaciones aunque en otro tiempo se intituló de las “Peras”, reviste el mayor interés desde su restauración en el año 2008. Con esta intervención se constató el origen flamenco por la utilización de una capa de preparación afín a los talleres comentados, así como la madera de roble para su ejecución y diversas características formales propias de las tallas provenientes de los Países Bajos.<sup>5</sup> Misma tipología lígnea posee la imagen del San Sebastián (FIG. 2), que se trasladó conjuntamente con la tabla del tríptico de la Virgen de la Consolación, atribuida al taller del Maestro del Hijo Pródigo en la década de 1550-60. El santo protector de la peste muestra la iconografía básica: desnudo, atado a un árbol y asaeteado, aunque su actual apariencia no se corresponde con la primigenia: fue intervenida a buen seguro por Benjamín Sosa<sup>6</sup>, quien repolicroma igualmente el Cristo de las Tribulaciones; afortunadamente deja entrever algunos aspectos técnicos y matéricos que posibilitan la afiliación flamenca: bajo la cabellera afloran pequeños restos dorados que ratifican su policromía a base de pan de oro, paño de pureza con perfiles azulados similares a diversas piezas con el mismo origen y el roble como madera utilizada para su ejecución.

El arribo de esculturas andaluzas, principalmente sevillanas, monopolizaron prácticamente todas las rutas comerciales hacia Canarias desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XIX, siendo La Orotava una de las localidades isleñas con una mayor variedad y calidad de esculturas con esta procedencia.

Destacaremos la imagen de Nuestra Señora de la Salud de la Parroquia de la Luz como una de las primeras piezas llegadas a la Villa (FIG.3), aunque documentalmente no se encuentra avalada su procedencia, su estudio estilístico nos acerca a la imaginería sevillana de mediados del s. XVI.<sup>7</sup> Así encontramos similitudes estilísticas y morfológicas con algunas imágenes arribadas a las Islas por las mismas fechas, como es el caso de la Virgen de los Reyes de la Parroquia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos. La citada escultura fue en su momento titular de la iglesia, hasta que fue sustituida a mediados del siglo XVIII por otra, en este caso de candelero. La representación de la imagen que nos atañe corresponde a una de las derivaciones del tema de la Virgen Nodriza, en este caso María, como Madre de Jesús, nos lo presenta. De una forma un tanto curiosa, la imagen de la Virgen queda relegada a un segundo plano, cobrando toda la atención la imagen del Niño que sostiene entre ambas manos. El Niño mantiene con la mano derecha un globo terrestre, mientras lo señala con la izquierda, haciendo alusión a “*Yo soy la Luz del mundo*”. En cuanto a la talla, muestra un correcto modelado cuyas carnaciones son realizadas al pulimento. Mención especial a su procedimiento pictórico, donde sus estofados al temple muestran la pericia del policromador: corlas, esgrafiados y

---

5. Dato facilitado por su restaurador tras la comparativa de los análisis químicos realizados en la pieza.

6. Interviene también diversas piezas en las diferentes parroquias de La Orotava en las primeras décadas del siglo XX, entre otras el Cristo de las Tribulaciones anteriormente mencionado.

7. Existe un estudio al respecto del Patrocinio de la Familia Franchi en La Orotava pendiente de su inminente publicación.

enfondados que guardan afinidad con algunos repertorios decorativos sevillanos del momento.

Ya a principios del siglo XVII, los comitentes comienzan a adquirir imágenes afines a los postulados de Trento, donde los aditamentos y postizos ganaron frente a las representaciones de talla completa. El abanico de esculturas de esta tipología en La Orotava es sumamente amplio, donde la expansión social, económica y religiosa comenzaba a desplegarse: ampliación de conventos y de la Parroquia de la Concepción, fundación en 1681 de la Parroquia de San Juan y diversas ermitas.

### **La madurez barroca**

Los pedidos a la ciudad hispalense no decaen a principios del siglo XVII así como otras importaciones artísticas a otros lugares de la geografía europea y americana. En este período maduro se incorporan al catálogo escultórico de La Orotava las piezas de más renombre y calidad que subsisten en la actualidad, iniciado en la década de 1620 por el magnífico Cristo Difunto de la Parroquia de San Juan Bautista y el Cristo del Huerto de la iglesia franciscana.

Ambas imágenes procedían del mismo inmueble, el convento franciscano de San Lorenzo, corriendo diferente suerte tras el incendio del mismo en 1801 y la desamortización de décadas posteriores, acogiendo este cenobio innumerables piezas artísticas desde su fundación en 1519, siendo considerado el Escorial de Canarias.

El Cristo Difunto (FIG.4), documentado antes de 1620, ha sido incorporado a la nómina de atribuciones a Francisco de Ocampo (1579-1639) debido a las diferentes concomitancias estilísticas que guarda con diferentes esculturas cristológicas sevillanas tales como la imagen titular de la Hermandad Servita o el Crucificado de la iglesia de la Magdalena. Dichas similitudes las encontramos en la majestuosidad de su porte, la blandura de sus carnaciones o su semblante sereno, en contraposición con la rigidez de un cuerpo inerte.

Por las mismas fechas se adquiere a los mismos obradores la Virgen de la Caridad, titular del convento de San Lorenzo y actualmente en la iglesia franciscana, si bien su autoría sigue siendo objeto de estudio, se establecen como posibles autores a Ocampo, Montañés y también Jerónimo Hernández, según diferentes investigadores.

Se trata de una talla de vestir, en madera policromada. Su candelero, en forma cónica aparece ricamente estofado. Su fisonomía muestra claramente las características propias de la imaginería del siglo XVII, si bien es cierto que fue intervenida por Nicolás Perdigón en 1909 tal y como consta en una inscripción realizada en la espalda de la imagen.<sup>8</sup>

Con la misma calidad técnica, a pesar de diversas alteraciones sufridas a finales del siglo XIX, tenemos el Cristo del Huerto. Pieza donada a la Orden Tercera

---

8. "Fue restaurada por el escultor N. Perdigón en 1909, Pontificado de S. S. Pío X, gobernando la Iglesia de Tenerife el Exmo. e Ilmo. Doctor N. Rey Redondo, y teniendo la corona de España S. M. Alfonso XIII"

franciscana en 1639, traída de *España* que sin duda aún muestra signos de su primitiva morfología, ya que únicamente se ciñó a la incorporación de ojos de cristal y la repolicromía de las carnaciones. Una pieza con una cuidada anatomía, tanto de las partes visibles como el maniquí donde se asientan las túnicas y los diferentes tejidos, que nos ayudan a comprender la pericia del anónimo escultor. Desconocemos el por qué se incorpora en 1775 un juego de pies realizados por el presbítero Pedro Murga, a tenor de la inscripción que se muestra en los mismos, si se debe a razones de índole artística o se encontraban en mal estado en la época de su sustitución.

A finales de esta centuria, entre 1686 y 1688 el maestro sevillano Pedro Rolán (1624-1699) produce una de las mejores esculturas que su taller ejecuta. El Cristo de la Columna (FIG.5), donación efectuada por el canónigo Francisco Leonardo Guerra para su parroquia de bautismo, San Juan Bautista, en 1689. Posee las características plásticas y técnicas para considerarse la mejor escultura barroca andaluza que conserva el archipiélago canario. Sus diversas cualidades, con una original disposición en el espacio, en el que la efigie del Cristo se muestra atado a una columna baja, que produce un atractivo inusual para poderse observar de manera tridimensional y una policromía suave, alejada de dramatismos pictóricos del barroco y con una medida y majestad correctamente estudiada, hacen que la mención que la historiografía ha efectuado sobre ella quede consolidada.

El centro peninsular se encuentra igualmente representado gracias a la Virgen de Gracia, titular del templo agustino homónimo, de la mano del insigne escultor luso Manuel Pereira. Preside el retablo mayor desde 1670 corriendo la policromía de la misma por Felipe Sánchez (FIG.6). El estado en que se encuentra la obra no se corresponde con la original, ya que sufrió una severa intervención de la mano de Nicolás Perdigón en 1930 que modificó su fisonomía, dulcificando su rostro y asemejándola a la estatuaria clásica, incorporando un nuevo Niño Jesús y la posición de los dedos de las manos. Por el contrario, aun siendo una escultura vestidera, cuenta con un magnífico cuerpo tallado y estofado en el que se apoyaban los diferentes tejidos que conformaban la apariencia que poseía, conocida gracias a algunos lienzos que subsisten en algunas colecciones particulares y que nos dan idea de su carácter primigenio.

En La Orotava se instaló el *Maestro Mayor de todas Artes*, el escultor Antonio de Orbarán hasta su fallecimiento en 1671, donde atiende la demanda de toda la comarca, conformando un importante taller. Sin duda ejecuta la obra más importante de toda su carrera artística, de la que apenas subsiste elemento alguno: la conformación de la capilla mayor del convento dominico de San Benito donde superó con creces la consideración de escultor bien formado.

En 1634, se sitúa Martín de Andújar en Las Palmas de Gran Canaria y tres años después en Garachico. Un escultor albaceteño con una sólida formación y que bajo la influencia montañesina introduce la estética e impronta andaluza en toda la comarca de Daute. Éste, en su período de tránsito en Canarias hacia América, atiende encargos de diversos particulares y cofradías, conformando un taller que forma, entre otros, a dos de los escultores locales más importantes del momento y quienes perpetúan su estética: el garachiquense Blas García Ravelo y el gomero Francisco Alonso de la Raya.

El primero, fallecido en La Orotava en 1680 destaca por hacer unas esculturas hieráticas, de rígida frontalidad, policromías trigueñas y caracterizadas por introducirles lo que se denomina “unción religiosa”.

Este artista talla en 1667 para el convento dominico de esta población la que se considera su mejor obra, el Cristo Predicador. Esta pieza en cuestión, aparte del análisis pormenorizado de sus características formales, posee la singularidad de ser la única obra autógrafa por este imaginero, lo que testimonia su agrado a la hora de concluir su encargo que le formaliza Luis Román para la capilla de San Luis Beltrán y la Magdalena. La rúbrica, incorporada en el pecho reza de la siguiente manera: “AÑO 1667 BIAS GARCIA, MefES” y que actualmente se encuentra en el Museo Sacro de la Parroquia de La Concepción (FIG.7).

Otra efigie de este escultor la encontramos en la iglesia de San Agustín: San Fernando. Esta interesante versión del santo rey, que codifica el modelo iconográfico que circula en el siglo XVII, perteneció a la Parroquia de la Concepción, siendo costeada por la cofradía de San Cayetano hacia 1680. Destaca el minucioso trabajo de estofado, con diferentes técnicas de esgrafiado, gofrado y corlado, incorporándole en el período de renovación de la fábrica parroquial (1768-1788) la capa y el armiño de telas encoladas que muestra en la actualidad.

Francisco Alonso de la Raya, el segundo escultor que se forma bajo el amparo de Andújar, se asienta en 1637 en Garachico y también cumple los diferentes compromisos que surgen en la sociedad villera. Entre otros, la cofradía de eclesiásticos de La Concepción, le encarga las tallas de los titulares que acogen para rendirles culto en la capilla que poseían en el primitivo templo. Estas piezas, el Cristo Preso y las negaciones de San Pedro, no habían sido analizadas de manera conjunta hasta recientes investigaciones, considerándose que consolidan un único encargo por parte de sus comitentes. Ambas esculturas cuentan con la misma impronta de talla que le es propia para atribuirles con gran acierto a este escultor: pelo dibujado en bucles que a su vez conforman subdivisiones y en la barba a base de pequeñas “ces” realizadas a base de buril, caras largas y lánguidas con rostro enjuto, manos y pies largos con dedos finos. En cuanto al santo apóstol muestra similares características, pese a haber sido retallada hacia 1820 por Fernando Estévez, quien dulcifica las facciones así como la rudeza del pelo, pero sin modificar sustancialmente la barba donde aún se observan las particularidades anteriormente mencionadas (FIG.8).

Del mismo prototipo cristológico es el Humildad y Paciencia de la iglesia de San Agustín, que encarga entre 1671 y 1676 el Alférez Mayor de la isla, Nicolás Ventura de Valcárcel para la comunidad religiosa del citado cenobio. Ésta pieza de Alonso de la Raya muestra a Cristo atribulado y pensativo, momentos antes de sufrir el martirio de la cruz. Con esta escultura queda patente el dominio de la gubia del imaginero, aunque el hieratismo y algunos detalles arcaicos son los modelos principales de los escultores locales de esta centuria. Esta iconografía gozó de gran popularidad en las islas, por lo que es evidente que La Orotava contara con una representación de este modelo desde los primeros años del siglo XVII.

La segunda mitad de esta centuria es monopolizada principalmente por Lázaro González de Ocampo (1651-1714), quien adquiere formación en San Cristóbal de La Laguna y donde se establece hasta su muerte. A su gubia se le han adscrito dos

esculturas exentas, no sin diversas dudas acerca de su autoría. El San Rafael de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de La Perdoma, se le incluye en su nómina con gran acierto, en el que repite los parámetros del modelado escultórico en el que destacan sus rostros con ojos almendrados y pómulos salientes, acusando en ciertos casos pequeños arcaísmos en cuanto a composición volumétrica. Esta escultura, según la documentación consultada, procede del convento franciscano o del convento clariso de San José, donde poseía en este último un pequeño altar en 1869 y que tras la supresión del mismo pasa a la parroquia del citado barrio acompañada de diversas esculturas, pinturas, retablos y piezas de mobiliario que conformaban algunos bienes muebles de los templos de los cenobios clausurados décadas antes.

La otra escultura que se le atribuye es el Cristo de la Salud, que fue vendido por las madres clarisas a la Parroquia de San Antonio Abad del municipio de Arona en 1805. La profesora Clementina Calero, en su espléndida monografía acerca de la escultura barroca en Canarias, la incorpora a su nómina, no sin antes plantear serias dudas morfológicas de la talla. Esta hechura cristífera, que repite el modelo del Cristo de Tacoronte, se aleja del prototipo instaurado por González de Ocampo para temas masculinos: suave modelado de las carnaciones, cabello y barba subdividido en dos bucles armónicamente compuestos y adheridos al cráneo acompañados de una cuidada y delicada policromía a base de pulimento. En esta pieza no se observa lo anteriormente mencionado, sino recuerda a diversas esculturas traídas del continente americano a principios del siglo XVIII.

El último trabajo conocido en La Orotava de este escultor recayó en la Parroquia de La Concepción, donde ejecuta el primer cuerpo del antiguo retablo mayor, con las escenas de la Anunciación y los Desposorios. En el resto de paneles y cuerpos superiores es sustituido por Gabriel de la Mata.

De este escultor, con una sólida formación sevillana, únicamente se conocen en territorios peninsulares los ángeles lampadarios que ejecutó en 1684 para el Convento de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo de Cádiz. Se establece en La Orotava entre finales del siglo XVII y los primeros años de la centuria siguiente para completar el retablo anteriormente mencionado.

Se le ha atribuido, con gran acierto, diversas esculturas de este municipio donde trabajó al menos desde 1691. La primera pieza que destacaremos es el Cristo del Perdón, que se venera actualmente en la Iglesia de San Agustín siendo donada por el presbítero y médico Francisco de Monsalve en 1697 para el convento de monjas catalinas de San Nicolás. Esta escultura, de singular iconografía para el archipiélago canario, muestra la capacidad resolutive de este escultor, totalmente alejada del prototipo de esculturas que se realizaban por imagineros locales en ese momento: anatomía proporcionada y cuidada, una estudiada talla que concluye con una policromía con tonos terrosos.

Similar a esta pieza tenemos a la efigie de San Luis Rey de Francia, escultura muy poco estudiada por la historiografía local, pero de gran relevancia para analizar el período de este artista en La Orotava y que se encuentra actualmente en la Parroquia de Santo Domingo.

El santo rey es una escultura de bulto redondo, con un leve contraposto donde levanta su mano en actitud autoritaria. Su rostro muestra analogías estilísticas con los relieves del retablo de la Inmaculada y el Cristo del Perdón: pelo trabajado en mechones ondulares, donde prima el volumen frente a los perfiles dibujados, barba corta y ramificada en dos pequeños bucles, pómulos salientes y marcados, nariz corta, chata y redondeada y policromía naranjada y sutil cual pulimento. Documentalmente no cuenta con ningún respaldo, salvo suposiciones acerca de su origen por datos secundarios, pero vital para ratificar otra escultura a la mano de este artista sevillano.

Nos referiremos ahora a la escultura del San Isidro labrador, patrono de los campos y popularmente de este municipio. Diversos investigadores no han podido circunscribir su autoría, poco fundamentada a Fernando Estévez, de quien hablaremos posteriormente ya que es éste uno de los autores que configuran la apariencia actual de esta imagen debido a las dos remodelaciones que sufre, una en 1814 y la otra a principios del siglo XX, pero que aún permiten visibilizar el aspecto primigenio de esta escultura.

El santo madrileño cuenta con una devoción establecida y documentada en La Orotava desde 1695, fruto de la devoción suscitada por los campesinos, quienes le rindieron culto con fiestas, sermón, misa y procesión, por tanto, ya existía por esas fechas una escultura de esta advocación que se encuadra dentro del período de actividad de Gabriel de la Mata. En los siglos siguientes se aluden descargos en cuanto a su fiesta hasta 1814 en la que el mayordomo de la Ermita del Calvario ejecuta una serie de reformas que configura una nueva ideología artística citando en su testamento las nuevas “*imágenes que se han hecho*” refiriéndose al grupo escultórico de la Piedad, Santa María de la Cabeza y el San Isidro.

Esta última, eje central de este apartado, muestra un modelo preconfigurado y codificado de varias estampas, pero que se aleja totalmente de la impronta del artista decimonónico y sí al modelo del sevillano de la Mata. Muestra una similitud apabullante con la imagen del San Luis Rey anteriormente descrita, el contraposto, la elevación de su mano con una actitud enérgica y, sobre todo, el tratamiento modular de su cabello trabajado en grandes bucles que se subdividen de manera decreciente y que singularizan las características más destacadas de este autor (FIG.9). A nivel técnico, y gracias a la intervención de conservación practicada en 2013, la pieza muestra una técnica de ejecución diferente al conjunto de la Piedad y a Santa María de la Cabeza, ya que se encuentra realizada íntegramente en madera de pino, conformando a través de diferentes piezas un único embón escultórico, que difiere de las anteriores que las realiza en cedro para el rostro y las manos, siendo la estructura de pinsapo revestido con telas engomadas. También hay que destacar la intervención que practica Nicolás Perdigón en 1927, que incluye de manera frontal los ojos de cristal soplado. En cuanto a nivel pictórico, las tres esculturas muestran el mismo tratamiento: colores planos, con trabajos de pastillaje en el galón dorado que orla todo el perímetro, pero que en la escultura del santo

---

9. Archivo Parroquial Concepción Orotava: *Testamentarías 1914, documento 1. Domingo Calzadilla.*

madrileño, y gracias a la incidencia de luz rasante es posible vislumbrar diversos motivos ejecutados con picado de lustre. Esta técnica nos da una idea de la apariencia primitiva de la pieza, lo que nos confirma el aprovechamiento de la pieza antigua, ejecutada probablemente por Gabriel de la Mata, de manos de Fernando Estévez, quien elimina el rastro policromo previo y actualiza según las pautas decimonónicas todo el conjunto que se estaba renovando para el Calvario de la Villa.

## El siglo ilustrado

El concepto del espíritu religioso se modifica en el siglo XVIII con la irrupción de nuevas ideas más laicistas y liberales, no obstante, la producción escultórica y la importación de éstas llega a su cénit en el archipiélago canario con fórmulas que preludian el neoclasicismo.

La larga nómina de artistas locales que trabajan para La Orotava en dicha centuria se inicia con las últimas producciones conocidas de Gabriel de la Mata y con las propias del lagunero José Rodríguez de la Oliva.

Este polifacético artista: escultor, diseñador, pintor de retratos y miniaturista así como poseedor del taller más prolífico de la primera mitad del siglo XVIII, llevó a cabo diversos encargos sobre todo de la comunidad dominica, a quien corresponde la hechura de la nueva titular de la iglesia conventual, la Virgen del Rosario en 1735, según testimonia la inscripción que posee en el pecho: *“fue hecha por su devoto escultor Joseph Rodríguez – 1735”*. También le encargan los dominicos en 1757 la efigie del paso del Nazareno, que sustituye a una representación anterior al menos desde la década de los años treinta del siglo XVII (fig. 10). La imagen de Cristo es acompañada por el cirineo, en una escena muy pocas veces representada en el Archipiélago Canario, y que pone de manifiesto el período de madurez artística en el que se halla el maestro de la Oliva. Se encuentran también diversas representaciones del mismo tema en otros templos de la geografía canaria: en la Parroquia de San Juan Bautista de Arico y en el santuario del Cristo de Tacoronte. En este último perviven algunos elementos primigenios de la talla que también poseía la homónima orotavense: cabellos naturales y policromía original, que fueron eliminados en diferentes intervenciones entre el siglo XIX, fruto de la reorganización de la Hermandad de los Nazarenos, y el siglo XX, en el período de revitalización de ésta.

Aunque en un volumen mucho menor que la centuria anterior, las importaciones escultóricas también satisfacen las demandas locales, ya sean desde Hispanoamérica, Italia o la Península, donde sin duda, el taller del sevillano Benito de Hita y Castillo, es el más requerido en todo el territorio insular.

La Villa cuenta con tres esculturas adscritas a su gubia, importadas entre 1745 y 1768, período más fructífero de este escultor. Para la comunidad jesuita, realiza las esculturas de los santos más importantes para su orden: San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Ambas esculturas actualmente se encuentran en la Parroquia de la Concepción, fruto de los avatares producidos por la expulsión de la orden en 1767 y que muestran la indudable estética deudora del maestro sevillano. En el San Ignacio de Loyola, encargado en 1763, se muestra al santo en actitud de portar

la custodia con ambas manos, acusando un forzado contraposto, obteniendo los ropajes un interesante movimiento lleno de fuerza. Por el contrario, la figura de San Francisco Javier, adquirida un año después, no posee el mismo dinamismo que la imagen anterior, mucho más estática y plana. Destacan estas dos piezas por la adaptación de los rostros a los retratos que circulaban de estos santos y un delicadísimo y estudiado trabajo de estofado.

El coronel Juan de Franchi y Grimaldi encarga al obrador de Hita y Castillo la escultura de la Virgen de la Encarnación, para suplir la pérdida de la talla homónima que se veneraba en el oratorio de su casa y que fue pasto de las llamas en un pavoroso incendio en 1745 y que actualmente se encuentra en una colección particular de la Villa.

La talla se presenta de pie sobre una nube, siguiendo para su representación la iconografía de la Inmaculada Concepción. La Virgen viste túnica holgada, ceñida a la cintura por medio de una lazada. El manto introducido en el brazo izquierdo cae sobre el hombro y la espalda, recogién dose en la cadera izquierda, cruzando de esta forma la parte frontal de la Virgen. En el lado derecho de la nube, un ángel sentado levanta el borde exterior del manto. La Virgen flexiona la pierna izquierda mientras inclina el torso levemente, manteniendo sus manos unidas sobre el pecho. Su rostro ladeado hacia la derecha se enmarca con una cabellera que, dividida, cae en suaves ondas por los hombros y espaldas. En el lado izquierdo de la nube, un ángel sentado señala con su mano derecha la figura de María; en el frente de la nube tres querubines sirven de apoyo a los pies de la Virgen.

En lo referente a la policromía, ésta se resuelve haciendo un alarde de las técnicas policromas, ya que en ella se conjugan las puntas de pincel con los enfondados y escalfados, pastillajes y picados de lustre, sobre los tonos blancos de la túnica y el azul del manto. En cuanto al repertorio ornamental se utilizan rocallas, rosas, frutos y grutescos de forma simétrica. Destaca de la carnación su aspecto satinado y la elaboración de las cejas y pestañas. Como elemento independiente pero accesorio, una corona de plata fundida, de cuatro imperios y rematada con bola y cruz, ciñe su cabeza datable de la misma época de la Virgen y con repertorio de ornamentación rococó.<sup>10</sup>

Podríamos aventurarnos a atribuir al obrador de Hita y Castillo la imagen de Santa Catalina de su ermita homónima, objeto también de estudio, de la mitad del s. XVIII y que sustituye a la primitiva imagen quinientista de la fundación. El cambio de la titular puede venir dado por las reformas efectuadas en la ermita en la citada fecha, en que fue patrono de la misma el mismo coronel Juan Bautista de Franchi. De ahí, que atendiendo a la morfología de la imagen y a sabiendas de que éste fue el comitente de la Virgen de la Encarnación, es probable que esta imagen fuese encargada por el mismo a los citados talleres que la imagen anteriormente mencionada. Las diversas y desafortunadas intervenciones llevadas a cabo en ella nos impiden hacer un análisis más exhaustivo (FIG.11).

---

10. Agradecer a la familia Schondfeldt – Zárate, propietaria de la pieza, todas las facilidades para su investigación.

Esta escultura se alza sobre una peana octogonal moldurada, adelantando la pierna derecha en ademán de caminar. Sus brazos los flexiona portando en la mano derecha la palma del martirio y en la izquierda la espada. Su rostro lo gira levemente hacia la derecha mientras que su mirada la dirige hacia lo alto. La túnica se resuelve de modo que da sensación de estar holgada, sobre ésta, una sobretúnica la cubre hasta las rodillas. El torso muestra jubón, mientras que las mangas aparecen recogidas en los antebrazos mostrando estos los puños con sus botonaduras. El manto, de pliegues angulosos y movidos, se apoya sobre el hombro izquierdo introduciéndose la punta de este en el brazo, disponiéndose sobre la espalda y cruzándose ante la túnica para recogerse en la cadera izquierda. Sobre los hombros una esclavina le asigna su categoría como miembro de alto linaje. El rostro, aunque desvirtuado, presenta facciones menudas y el cabello, dividido al medio, cae sobre los hombros y espalda. A sus pies y en su lado derecho se encuentra la cabeza degollada de Maximiano, tocada con un gorro frigio. Detrás de ésta se sitúa la media rueda dentada símbolo de su martirio. Fue restaurada por Nicolás Perdigón en 1896, apareciendo rubricada dicha restauración en la trasera de la rueda: “*Se reformo esta Sta Efigie de Santa Catalina en 1896 facultando y costeando su dueño-propietario el Señor Don Juan Cúllen y Calzadilla*”.

Otras producciones sevillanas salidas de diferentes talleres configuran un apartado interesante, en las cuales codifican modelos casi seriados, como las dos esculturas de San Juan Nepomuceno y el San Francisco de Borja de la Parroquia de La Concepción, ampliamente estudiadas por diversos investigadores.

Existe también un conjunto de esculturas adquiridas a Sevilla por José de Montenegro para adornar la ermita del Ancón a finales del s. XVIII, al escultor valenciano Blas Molner (1737-1812) tal y como rezan, en las diferentes peanas de las esculturas de San Juan Nepomuceno, San José con el Niño y la Virgen de Montenegro: *En Sevilla D. Blas Molner. Natural de Valencia* (FIG.12). Dicho escultor se afincó en Sevilla al menos desde 1766, y en esta ciudad ejerció una importante actividad docente y fue Director General de la Academia de las Tres Nobles Artes, así como profesor de la sección de escultura. Se le considera uno de los principales representantes del Neoclasicismo escultórico en la ciudad de Sevilla. La factura de estas piezas muestra gran desenvoltura y movimiento, gracias a la maestría con la que fueron talladas por su autor, llamando poderosamente la atención el detenimiento y cuidado con que fue trabajada hasta en sus más mínimos detalles. Actualmente se encuentran, lamentablemente, en período de venta por sus actuales propietarios.

De las últimas producciones sevillanas que se encuentran en La Orotava, que ya preludian el neoclasicismo en la escultura tenemos las efigies del San Juan de Dios y el Arcángel San Rafael de la Iglesia de San Francisco. Dos interesantes piezas que rememoran diversas reproducciones de los grabados que circulaban en los siglos XVII y XVIII pero apreciando una nueva conceptualización: elegancia y sencillez en la composición, con un repertorio decorativo a base de pequeños estofes marcadamente neoclásicos en conjunción con los marmolados de las peanas.

El escultor valenciano José Esteve Bonet (1741-1802) se encuentra representado gracias a una efigie de Santa Catalina de Siena, aunque recibe culto como Santa

Clara de Asís, que fue encargada al taller del citado maestro en 1784, tal y como se deduce por la firma autógrafa en uno de los brazos de la talla y en el diario del artista. En cuanto a la documentación acerca del origen de la misma podríamos aventurarnos a emitir que esta pieza proviene del convento catalino de San Nicolás<sup>11</sup>, donde encontramos una pieza de esta advocación en 1821. Pasó posteriormente a la Parroquia de la Concepción, en el que se encuentra documentada en un inventario de 1850<sup>12</sup> y en una fecha inexacta trasladada a la actual Parroquia de Santo Domingo, del que únicamente subsiste del simulacro original la cabeza y el torso, ya que el candelero y las manos fueron incorporados en una intervención para devolverle el culto. La talla muestra un rostro correcto en cuanto al modelado, utilizando ojos de cristal y una sutil policromía nacarada.

De las producciones genovesas o gaditanas de esta centuria procede el titular de la Parroquia de San Juan Bautista. Esta escultura, que sustituye a la imagen preexistente del santo, muestra las características propias de estas manufacturas: modelado delicado del rostro y cabello, acentuado contraposto, diversos motivos ornamentales en la pelliza que recuerda a los talleres genoveses, aunque debemos tener en cuenta también a la comunidad italiana que se estableció en Cádiz por esas fechas y que atendían a encargos con similitud al lenguaje escultórico de estos artistas.

También las esculturas hispanoamericanas adquieren fama desde el siglo XVI, tanto de obradores mexicanos, peruanos, guatemaltecos y cubanos desde donde se mantuvo un incesante comercio. De estos últimos talleres poseemos una de las piezas lignarias más representativas de este arte, el San José con el Niño de la Parroquia de San Juan Bautista. Una singular pieza en el que destaca un delicado repertorio pictórico en la túnica y manto, siendo probable que dicha vestimenta fuese realizada en las islas, dada la semejanza que muestra con otros modelos frecuentes por el lugar, ya que se han documentado una serie de casos donde el envío se ciñe únicamente a la cabeza y las manos. Fue adquirida en La Habana hacia 1773 por el presbítero Rafael Acosta Osorio.

### Un nuevo lenguaje clasicista

Producto del pensamiento ilustrado es el cambio de mentalidad que se ve representado en el nuevo lenguaje clásico. La Orotava no fue ajena a esta concepción producida principalmente por comerciantes y extranjeros con ideas afines a los nuevos postulados y que fue consolidada por la buena predisposición de la oligarquía local a los nuevos gustos imperantes.

En Canarias, esta nueva expresión artística es abanderada por el escultor grancañario José Luján Pérez (1756-1815) y el orotavense Fernando Estévez (1788-1854). La contribución lujanesca en La Orotava es extensa, al igual que la producción de

---

11. Se cita una escultura de esta advocación en 1822 presidiendo el retablo mayor conjuntamente con Santo Domingo de Guzmán. Archivo Histórico Diocesano de Tenerife: Leg. 1550, doc. 12.

12. APCO: *Inventarios, documento 2, f.1*

su discípulo, llegando a contabilizarse de este último casi una veintena de esculturas diseminadas por todo el municipio.

Las primeras esculturas del maestro grancanario que se conocen son ejecutadas a finales del siglo XVIII y las primeras décadas de la centuria siguiente destacando la renovación de la estatuaria de las imágenes secundarias de la Pasión, tanto de las diferentes parroquias como de algunos conventos. Para la extinguida Cofradía de la Misericordia de la Parroquia Matriz, y de mano de su mayordomo de fábrica y de la propia cofradía, Antonio Monteverde y Rivas, se lleva a cabo la realización de las imágenes de San Juan Evangelista y la Dolorosa, buscando resultados diferentes en cuanto a la técnica de ejecución de las mismas. Para la primera utiliza el maniquí anatomizado como recurso de soporte, recubriéndose posteriormente con telas engomadas y que configuran la representación del Apóstol como evangelista y no como personaje secundario del Calvario. La representación de la Dolorosa configura la tipología canaria de esta advocación: rictus compungido, expresión marcada y una estética conservada en cuanto al atavío de la misma gracias a las diferentes camareras de la familia Monteverde.

Del mismo autor se conserva la Magdalena arrepentida, imagen anatomizada y vestidera, sumado a un crucifijo, no exento de diversas controversias en cuanto a su afiliación al artista en el Museo Sacro de la propia parroquia.

Es en la Parroquia vecina de San Juan Bautista donde se encuentran las obras más relevantes. Sin duda, la Virgen de Gloria (FIG.13), es una de las piezas donde el escultor muestra su alarde y pericia como artista y lo consagran como el máximo exponente de la escultura barroca en el archipiélago. La composición diagonal, que reinterpreta el modelo de un grabado flamenco que se encuentra en la Parroquia de los Dolores del barrio realejero de Palo Blanco que circulaba en el siglo XVIII por las islas además de un rictus doliente, carnaciones nacaradas y un dominio de las telas engomadas la sitúan como una de las piezas más interesantes de su repertorio. En cuanto a su cronología, se discuten aún las fechas de ejecución entre 1799 y 1806, año en que la Cofradía de los Remedios hace descargo de 30 pesos para sufragar el costo de la propia imagen, aunque su titularidad corresponde a la esclavitud del Cristo a la Columna, a quien acompaña en procesión en la noche del Jueves Santo. También acompañan la efigie de la Magdalena, atribuida al maestro grancanario y San Juan Evangelista a su discípulo Estévez.<sup>13</sup>

De la realización escultórica de Fernando Estévez se conserva en La Orotava, sin ningún género de duda, el porcentaje mayor de obras de todo el archipiélago canario, con aproximadamente el 38% de toda su producción y considerado el artista villero más ilustre hasta el momento.

Nacido en 1788, siendo su producción netamente decimonónica y adaptada a los principios neoclásicos y románticos. Desarrolló un profundo conocimiento de las artes y las ciencias de manos de las órdenes religiosas establecidas en la villa y algunos particulares como los Bethencourt, los Monteverde, etcétera, conformando

---

13. Estas dos esculturas provienen también del convento franciscano de San Lorenzo formando parte del cortejo del Santo Entierro. Son incorporadas a la procesión del Cristo atado a la Columna probablemente a partir de 1835.

en él un artista con un claro concepto renovador frente a la estatuaria que se realizaba en Canarias por aquel momento. Las primeras obras datan a partir de 1813, supliendo los encargos que le realizaba la Parroquia Matriz, algunos conventos especialmente el franciscano tras el fatídico incendio de 1801 y diversas ermitas del lugar.

En La Concepción se encuentra prácticamente la producción de primera época, hacia 1820, con las imágenes de Santa Lucía, Santa Elena, Santo Tomás de Villanueva y Santa Clara realizadas en madera y lienzos encolados siendo las dos últimas de procedencia conventual, la Virgen de Candelaria de madera y maniquí para poderse sobrevestir con tejidos naturales y San Blas y San Pedro<sup>14</sup>. Del apóstol, dada sus características intrínsecas merece un tratamiento pormenorizado (FIG. 14).

Con esta pieza, Estévez se consolida con un artista desvinculado de los patrones marcados por la escultura practicada hasta el momento, recurriendo a un proyecto mucho más ambicioso, mostrando a San Pedro como un apóstol predicador, con mirada elevada mostrando una inusitada fuerza intrínseca poniendo de manifiesto una intención realista. El doctor Fuentes Pérez sintetiza esta magnífica obra en el que su autor aplica los diferentes repertorios académicos tanto pictóricos como escultóricos para producir esta imagen.

Mayor controversia se produce con la imagen de la Virgen del Carmen de la Parroquia de San Juan, un trabajo que aún no posee una atribución certera a éste escultor. La historiografía hasta fechas recientes no ha consensuado una filiación a ninguno de estos artistas, ni a Luján ni a Estévez. El marcado neoclasicismo, que reinterpreta el modelo que el escultor ligure Antón María Maragliano realiza para su homónima del municipio vecino de Los Realejos, y diversos aspectos vinculan a la impronta ejercida por el maestro. Sin duda, el Niño Jesús muestra grandes paralelismos con la efigie de San José de la parroquia matriz de Santa Cruz de Tenerife, escultura realizada por Luján Pérez en 1812 gracias al encargo de Santiago Miranda.

En la segunda década del siglo XIX se completa prácticamente la adquisición de bienes muebles para la capilla mayor del nuevo templo de la Concepción. Entre las piezas más destacadas de este conjunto sobresale la titular de la parroquia, encargo ejecutado en 1824 por el mayordomo Antonio Monteverde y Rivas al taller del escultor genovés Angelo Olivari (1766-1827).

Puede corresponder sin duda con una de las mejores muestras de la estatuaria genovesa del momento, destacando la singularidad de su composición que se intensifica con la cuidada curva praxiteliana y el tratamiento de la vestimenta a base de los denominados paños mojados.

---

14. Existe también una pequeña imagen del Niño Jesús que acompaña a San José y ejecutó el sagrario – manifestador del Altar Mayor de la citada parroquia. Para la iglesia de San Francisco elabora su imagen titular, para la Parroquia de San Juan Bautista la Virgen de los Dolores y para la ermita del Calvario las imágenes de Santa María de la Cabeza y el conjunto de la Piedad. Podemos atribuir con gran acierto a la Virgen del Rosario del barrio de La Perdoma, la Virgen del Carmen y el San José del Barranco de la Arena y diversas esculturas que se encuentran en colecciones particulares del municipio.

A partir de 1850 y hasta finales de la centuria se produce una situación singular en la producción escultórica, producto de la situación de carestía tanto económica y social, que denominaremos “travestismo iconográfico”<sup>15</sup> para un porcentaje más que notable del repertorio escultórico de La Orotava. El escultor Cayetano Fuentes Acosta (1818-1863) abandera esta iniciativa, tan normal en otras latitudes por esas mismas fechas, convirtiendo añejas esculturas en nuevas adaptaciones fruto de los demandantes y necesidades propias del momento.

Las primeras noticias acerca de esta práctica se datan en 1850, cuando remodela y compone las nuevas efigies de la Verónica, Magdalena y San Juan que componen el cortejo del Nazareno a partir de diversas manos y cabezas que subsistían en el convento tras la Desamortización. Destaca sobremanera el evangelista, ya que tras el proceso de restauración efectuado en 2001 y las pruebas radiológicas pertinentes demostraron la utilización de una cabeza tonsurada adaptada de un santo fraile para la composición de la nueva iconografía.<sup>16</sup>

Otra interesante pieza que posee esta adaptación es una singular imagen vestidera de San Zacarías, que se encuentra en la Parroquia de San Juan Bautista. La reforma de la escultura se encuentra bien documentada, ya que, producto de la desamortización eclesiástica, le es otorgada a la parroquia la efigie de un Santo Domingo de Guzmán, proveniente del convento catalino de San Nicolás, convirtiéndola en 1879 el escultor Nicolás Perdigón en el padre del Bautista. A nivel visual se observa una alta calidad en la pieza, que muestra una fuerza intrínseca y la plasticidad del modelado tanto de las manos como del rostro, aparte de las reformas sufridas en el añadido de la barba y el cabello por medio de la aplicación de estopa estucada.

La Parroquia de la Concepción tampoco fue ajena a esta moda, ya que cuenta con una escultura de un San Pablo que sufrió una intervención de las mismas características que la anteriormente mencionada (FIG.15).<sup>17</sup>

Inédito es el siguiente caso de transformismo en la iglesia de San Francisco y atribuido también al escultor Cayetano Fuentes. Dicho templo cuenta con una imagen de San Juan Evangelista, escultura que ha pasado inadvertida para la historiografía, pero muestra diversos aspectos interesantes para considerar que se trata de la imagen del Santo Domingo de Guzmán, titular del convento dominico.

Documentalmente podría estar avalada esta hipótesis gracias a la solicitud que registra el mayordomo de esta advocación, Francisco Calzadilla, al Obispado Nivariense para realizar el traslado de la efigie en 1821 desde el convento a la Parroquia Matriz de la Concepción y continuar en ella sus cultos y festividades<sup>18</sup>. Entre 1821 y mediados de dicha centuria se trasladaría a San Francisco, previa remode-

---

15. Existe un trabajo acerca de esta práctica en La Orotava pendiente de publicación.

16. Agradezco estos datos a los restauradores Pablo Torres Luis y Leticia Perera González que llevaron a cabo dicha intervención.

17. Tras las pruebas radiológicas se observó que la intervención se ciñó únicamente al aumento de volúmenes del rostro (pelo en la cabellera y la barba) realizados con estopa estucada y la elaboración de unas nuevas manos ejecutadas con la técnica de papelón. A nivel interno, la figura primigenia muestra una barba y cabellera mucho más corta con pelo dibujado a buril.

18. APCO: *Caja 188. Doc 1.2.2.13.*

lación, para conformar la escena del Calvario del retablo donde actualmente se le tributa culto.

El evangelista muestra los elementos propios de su iconografía: pluma y libro, siendo este último una pieza dorada y policromada con diversos orificios en su superficie donde encajaría la maqueta de la iglesia que desvelaría la iconografía previa. Posee dicha imagen un pequeño resalte que resana un orificio circular en el centro la frente, justamente en el lugar donde se encontraría colocada la estrella, atributo indiscutible del fundador dominico. En este caso, la intervención del rostro desbastaría parte de la barba, dejando únicamente el bigote original y añadiría cabellera de estopa modelada a la parte que en su momento estaría tonsurada por la condición de fraile.

A modo de conclusión, sirva este pequeño ensayo como síntesis aglutinadora del gran patrimonio escultórico que posee La Orotava, ampliamente estudiado por la historia del arte insular y que pone de manifiesto la alta relevancia que ostentó, tanto de manera cultural como religiosa, este municipio haciéndolo merecedor sin duda de poseer una de las colecciones más notables de todo el Archipiélago Canario.

## **Bibliografía**

- AA.VV. (2001) "Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz". Catálogo de la exposición homónima. Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- AA.VV. (2006) "Roque de Montpellier: iconografía de los santos protectores de la peste de Canarias". Catálogo de la exposición homónima. Gobierno de Canarias.
- AA.VV. (2008) "Historia cultural del arte en Canarias". Volúmenes II, III, IV y V. Gobierno de Canarias.
- AA.VV. (2012) "El prestigio de una familia. Patrimonio y memoria de los Calzadilla en la Victoria de Acentejo". Ediciones La Victoria de Acentejo.
- AA. VV. (2013). "Patrocinio artístico de la Familia Franchi en La Orotava" [Trabajo inédito pendiente de publicación]. Universidad de La Laguna.
- ACOSTA JORDÁN, S. (2004). "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro" en Revista de Historia Canaria, Universidad de La Laguna, número 186.
- ALLOZA MORENO, M. y RODRÍGUEZ MESA, M. (1984). "Misericordia de la Vera Cruz en el Beneficio de Taoro desde el siglo XVI". Gráficas Tenerife. Santa Cruz de Tenerife.
- ANCHIETA Y ALARCÓN, J. (2011). "Cuaderno de citas", volúmenes I, II, III, IV y V. Santa Cruz de Tenerife. Ediciones Idea.
- CALERO RUIZ, C. (1987). "Escultura barroca en Canarias 1600-1750" Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.
- CASTRO BRUNETTO, C. (2004). "Escultura barroca en la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife" en Revista de Historia Canaria. Nº 186. Universidad de La Laguna.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995). "Patronazgos artísticos en Canarias en el siglo XVIII". Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. (2003) «Semana Santa en La Orotava y Santa Cruz de La Palma: vinculación artística» en programa de Semana Santa 2003. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.
- FUENTES PÉREZ, G. (1990). "El clasicismo en la escultura". ACT. Santa Cruz de Tenerife.

- FUENTES PÉREZ, G. (2014): “Fernando Estévez”. Biblioteca de Artistas Canarios. Gobierno de Canarias.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. (1993). “Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner”. La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera. Laboratorio de Arte 6.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2001) “Orígenes del culto al Señor de la Humildad y Paciencia de San Agustín de La Orotava” en programa de Semana Santa 2001. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2004). “Los conventos de la Orotava”. Ediciones Idea.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S. (coord.) (2003) “El Tesoro de la Concepción”. Catálogo de la exposición homónima. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.
- LORENZO LIMA, J. A. (2001) «El Escultor Cayetano Fuentes y Acosta: Su obra en la Semana Santa del siglo XIX» en programa de Semana Santa 2001. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008). “El Legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava” Catálogo de la exposición homónima]. Parroquia de San Juan Bautista.
- LORENZO LIMA, J. A. (2014). “El Calvario. Siglos de historia, arte y religiosidad en La Orotava”. Hermandad del Calvario y Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.
- LORENZO LIMA, J. A. (2016). “Dolorosa del Santo Entierro. Historia de una devoción en La Orotava”. Hermandad del Santo Entierro y Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.
- LUQUE HERNÁNDEZ, A. (1998). “La Orotava, corazón de Tenerife”. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.
- PADRÓN RODRÍGUEZ, A. R. (coord.) (2017). “El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Orotava”. Gobierno de Canarias y Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de La Concepción – La Orotava.
- PÉREZ MORERA, J. (2009). “El maestro mayor de todas obras. Antonio de Orbarán” en Encrucijada. Revista Digital del Seminario de Escultura Instituto de Investigaciones de Estéticas Núm. 1. UNAM.
- QUESADA ACOSTA, A. M. (2001) “La escultura en Canarias. Del Neoclasicismo al Realismo en Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva” Catálogo de la exposición homónima. Islas Canarias, Tomo 1 y 2.
- RODRÍGUEZ BRAVO, J. (2015) “Los jesuitas y las artes en La Orotava”. LeCanarién ediciones.
- RODRÍGUEZ MESA, M. (1981). “La Orotava y sus fiestas. Noticias para su historia”. Excmo. Ayto. de la Villa de La Orotava.
- RODRÍGUEZ MESA, M. (2000). “El paso de la oración en el huerto, de los franciscanos de La Orotava”. Fundación Canaria de Hospitales del Cabildo de Tenerife.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2015). “Sermones de José de Viera y Clavijo”. Colección “In diebus illis IX”. Las Palmas de Gran Canaria.
- TORRES LUIS, P. y PERERA GONZÁLEZ, L. (2008). “Informe de restauración de la imagen del Santísimo Cristo de las Tribulaciones” Archivo Torres – Perera.
- TORRES LUIS, P. y PERERA GONZÁLEZ, L. (2013). “Informe de restauración de la imagen de San Isidro Labrador” Archivo Torres – Perera.
- TORRES LUIS, P. (2015). “Si sale con barbas san Antón y si no, la Purísima Concepción. Travestimos iconográficos en la imaginería religiosa de Tenerife” Inédito. Pendiente de publicación.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. (1973) “San Francisco de La Orotava”. Instituto de Estudios Canarios. Serie: Monumentos de Canarias. La Laguna.



1. Imagen izquierda: Cristo de la Misericordia, Rui Díaz, 1585, Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción. Imagen derecha: Cristo de la Cañita, ¿Rui Díaz?, siglo XVI, Parroquia de San Juan Bautista.



2. San Sebastián, anónimo flamenco, siglo XVI, Parroquia de Santo Domingo de Guzmán.



3. Virgen de la Salud, anónimo sevillano, siglo XVI, Parroquia de Nuestra Señora de La Luz.



4. Cristo Difunto, ¿Francisco de Ocampo?, anterior a 1620, Parroquia de San Juan Bautista.



5. Cristo atado a la Columna, Pedro Roldán, anterior a 1689, Parroquia de San Juan Bautista.



6. Virgen de Gracia, Manuel Pereira, 1671, Iglesia de San Agustín.



7. Cristo Predicador, Blas García Ravelo, 1667, Museo Sacro de la Parroquia de La Concepción.



8. Cristo Preso y San Pedro penitente, Francisco Alonso de la Raya, anterior a 1670, Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción.



9. Imagen izquierda: San Isidro Labrador, ¿Gabriel de la Mata?, hacia 1695, Parroquia de San Isidro Labrador. Imagen derecha: San Luis Rey, ¿Gabriel de la Mata?, 1671-1714, Parroquia de Santo Domingo de Guzmán.



10. Cristo Nazareno, José Rodríguez de la Oliva, 1757, Parroquia de Santo Domingo de Guzmán.



11. Imagen izquierda: Virgen Encarnación, ¿Benito de Hita y Castillo?, después de 1745, colección Schondfeldt – Zárate. Imagen derecha: Santa Catalina de Alejandría, ¿Benito de Hita y Castillo?, después de 1745, ermita de Santa Catalina.



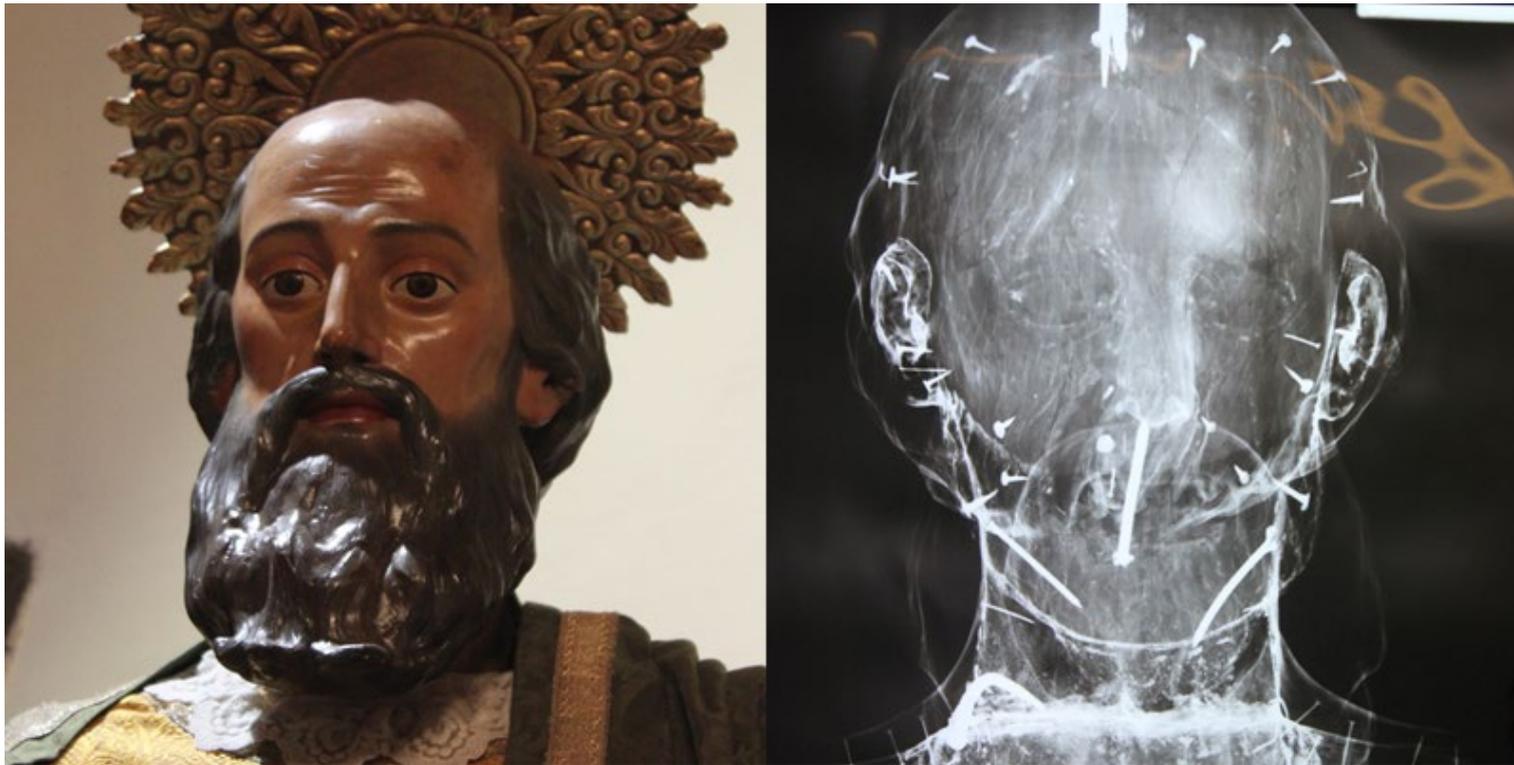
12. San Juan Nepomuceno, Nuestra Señora de Montenegro y San José, Blas Molner, finales del siglo XVIII, paradero desconocido.



13. Virgen de Gloria, José Luján Pérez, hacia 1806, Parroquia de San Juan Bautista.



14. San Pedro Apóstol, Fernando Estévez, hacia 1820, Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción.



15. San Pablo, Cayetano Fuentes, mediados del siglo XIX, Museo Sacro de la Parroquia de La Concepción.



16. San Juan Evangelista, anónimo, ¿siglo XVIII?, Iglesia de San Francisco.