

A propósito de Fernando Estévez y su producción imaginera. Valoraciones sobre una nueva escultura en el Puerto de la Cruz

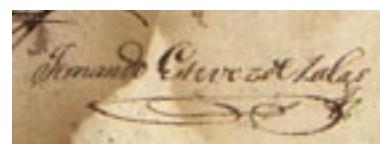
Juan Alejandro Lorenzo Lima



Virgen de los Dolores (pormenor).
Parroquia de Nuestra Señora de la Paz,
Puerto de la Cruz.

Foto: E. Zalba

⁽¹⁾ A pesar de que fue una cuestión que aclaró en su momento Jesús HERNÁNDEZ PERERA ("Arte", en *Canarias*. Madrid, 1984, p. 299), es necesario recordar que la costumbre de apellidar al artista Estévez del Sacramento resulta inapropiada. Él no firmaba así y por lo que sabemos el apelativo Sacramento o del Sacramento refiere sólo el origen humilde de su madre. Dicho sobrenombre le fue impuesto cuando fue bautizada como niña expósito en 1750, aunque después de contraer matrimonio con Juan Antonio Estévez de Salas prescindió del mismo y solía llamarse María de Estévez, quizá con el fin de ocultar su pasado humilde y responder a la estima que su marido alcanzaba en la Villa. Dicha costumbre sería retomada luego por el artista, quien aparece referido en muchos documentos como Fernando Francisco Estévez, Fernando Estévez de Salas o mayoritariamente Fernando Estévez. Sirva esta matización para evitar equívocos anteriores y prescindir de la denominación inexacta de Fernando Estévez del Sacramento, acuñada ya por Padrón Acosta en la primera monografía que se publicó sobre el artífice.



Firma de Fernando Estévez.

Foto: Juan A. Lorenzo.

Aunque ya resulta conocida en sus componentes esenciales, la producción del imaginero Fernando Estévez de Salas (1788-1854)¹ puede ampliarse a través de nuevas piezas documentadas y de atribuciones que no ofrecen dudas por su relación con las mejores esculturas del maestro. El interés de estas aportaciones es notable si las analizamos con el fin de plantear juicios interpretativos sobre su labor, admitir hipótesis que prescindan de lecturas convencionales o aproximar su alcance a últimas publicaciones que abordan el estudio de la imaginería española en el difícil tránsito de los siglos XVIII-XIX.² Sólo desde esta perspectiva comprenderemos mejor una actividad que resulta interesante por su extensa dilación en el tiempo y por las pocas obras que el autor contrataría a lo largo de su carrera profesional (pensemos que la producción total de Estévez no supera las cincuenta realizaciones y se inscribe en cuatro largas décadas con una dedicación irregular e intermitente). Sin embargo, ello no quiere decir que el panorama descrito hasta ahora sea inapropiado o que dé una idea equivocada de su quehacer. En realidad sucede lo contrario, ya que las aportaciones de investigadores previos han sido decisivas para encontrar alicientes que superen el análisis formal de éste o para definir su catálogo de un modo más o menos certero.³ De ahí que el trabajo por realizar sea ingente o que la escasez de documentos y su habitual dispersión impidan ofrecer una visión totalizadora del mismo, lo idóneo en un caso concreto como el que nos ocupa. Aunque en ocasiones parezca lo contrario, todavía sabemos muy poco de aspectos clave en su biografía, de los mecanismos que posibilitaron la

⁽²⁾ Aunque no con la frecuencia deseada, la escultura española de ese período ha sido un tema frecuente para algunos críticos e historiadores. Prueba de ello serían textos que

analizan sus cualidades tomando como referente la producción cortesana y la de otros entornos periféricos. Cfr. Fernando TABAR ANITÚA: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria, 2008; y José Fernando FERNÁNDEZ SÁNCHEZ: "Roque López en la invención del eterno murciano: la consumación iconográfica del barroco como lenguaje autóctono", en *Imafronte*, núm. 19-20 (2007-2008), pp. 25-49.

⁽³⁾ En estos márgenes se desenvuelve la bibliografía específica, no tan extensa como podría esperarse en principio. Sebastián PADRÓN ACOSTA: *El escultor canario Fernando Estévez (1788-1854)*. Santa Cruz de Tenerife, 1943; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: "Biografía de don Fernando Estévez (1788-1854)", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 24 (1978), pp. 541-594; Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Santa Cruz de Tenerife, 1990 (capítulo del artista en pp. 286-369); y Ana M^a QUESADA ACOSTA: "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, 2001, t. I, pp. 175-181.

⁽⁴⁾ Comparte esta idea Gerardo FUENTES PÉREZ: "La estela de Luján. La importancia de Fernando Estévez", en *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias, 2007, pp. 337-343.

⁽⁵⁾ Cfr. Juan Alejandro LORENZO LIMA: "Una faceta olvidada de Fernando Estévez. Sus trabajos como urbanista en La Orotava", en *Actas del XV coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*. Las Palmas, 2004, pp. 1513-1528.

⁽⁶⁾ Ése fue el planteamiento impuesto a un último estudio sobre el artista. Juan Alejandro LORENZO LIMA: "Una escultura para los nuevos tiempos. Fernando Estévez y la Virgen de Candelaria", en *Vestida de Sol. Memoria e iconografía de Nuestra Señora de Candelaria* [catálogo de la exposición homónima]. Santa Cruz de Tenerife, 2009, pp. 119-135.

⁽⁷⁾ Ésta ha sido la tesis vigente en exposiciones monográficas de algunos artistas españoles de la época Moderna, destacando en ese sentido la organizada en Granada para conmemorar el IV centenario del nacimiento de Alonso Cano. Una defensa de su planteamiento teórico en Ignacio HENARES CUÉLLAR: "El pensamiento estético y la práctica moderna del arte de Alonso Cano", en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*. Granada, 2001, pp. 13-22.

contratación de sus creaciones o de las obras que esculpió en el domicilio familiar de La Orotava para el beneplácito de quienes requerían sus servicios.

Ése fue el reto que me animó a sistematizar su estudio hace unos años y a publicar varios artículos donde intentaba dibujar un perfil más atractivo del artista, lejos ya de los estereotipos que encarna un imaginero del Antiguo Régimen. El taller de Estévez respondió siempre a las exigencias de un obrador moderno, acorde en todo a la necesidades del momento y dedicado a la escultura religiosa en un contexto hostil si atendemos a las circunstancias políticas y económicas que vivió en su entorno más inmediato (recuérdense a modo de ejemplo efectos tan negativos como la crisis en que se desenvolvía la sociedad isleña, la desamortización conventual en sus dos fases y procesos o los problemas administrativos que acarreó la nueva diócesis de Tenerife tras su aprobación en 1819).⁴ El objetivo se ha conseguido en parte y, gracias a nuevos avances en la investigación documental, ahora conocemos que el escultor protagonizó una trayectoria más atractiva, algo que incluso le permitió participar en la vida política de su localidad natal o disfrutar con éxito las muchas novedades de su tiempo.⁵ Hombre culto y amante del progreso, Estévez fue también un autor que supo definir un arte nuevo, rico en matices e interesante por acoger soluciones que en principio resultan antagónicas si valoramos sólo su cualidad estética (sirva de ejemplo el acomodo de repertorios previos o de matiz dieciochesco frente a las tendencias neoclásicas que conocería desde el mismo tiempo de su formación).

Todo ello hace que el discurso interpretativo varíe dependiendo de la pieza que vayamos a tratar y que en él tengan cabida cuestiones que superan la dimensión artística o las noticias proporcionadas por el encargo, pues sólo así obtendremos lecturas más completas del proceso creativo. Se trata de reivindicar aquellas condiciones que superen la dimensión formal y el análisis pormenorizado de su estilo, es decir, de las cualidades que muestra una escultura en concreto o de su cercanía al sentido más innovador del clasicismo.⁶ Hasta ahora no se han planteado cuestiones de este tipo y los análisis emitidos tienden a consignar los datos más precisos de cada realización con un fin totalizador. Quizá sea el momento de transgredir esa postura y encontrar en las obras religiosas de este periodo algo que va más allá de su cualidad representativa o –lo que es lo mismo– buscar en ellas testigos de una época apasionante para el ejercicio de las Artes, los ecos de una sustantividad que desborda con creces el marco impuesto al sujeto-creador y a la propia interpretación plástica. Sólo entonces, cuando se analiza el artífice a través de la época y no a la inversa descubriremos las claves necesarias para interpretar correctamente su contextualización, valía y alcance profesional.⁷

Ese hecho explica que a la hora de estudiar la imaginería insular del siglo XIX sea necesario partir de planteamientos definidos un poco antes, ya que en mayor o menor medida sus manifestaciones son consecuencia de dictámenes difundidos por el clero de la Ilustración a finales del Setecientos. Al amparo de un personaje de importancia como el obispo Antonio Tavira (con prelatura desarrollada entre 1791-1796) se divulgó en las Islas una nueva estimación de la escultura, con la cual eran valoradas por igual cuestiones que atañen al *fondo* (contenido) y a las *formas* (apariciencia). Para los defensores de este ideario las efigies cumplían un fin mediador pues, como recordó en ocasiones el mismo prelado, su objetivo consistía en *ayudar por medio de los sentidos a la consideración de los que a ellas representan para estimular nuestra devoción y excitarnos a la imitación de los santos*. Por ello intentaron desterrar prácticas abusivas como los vestidos de época, sus muchos aditamentos y postizos o el boato que las rodeaba con el fin de *atribuirles virtud (...) cuando nada son y ninguna tiene por sí*.⁸ De este tipo de razonamientos parte un nuevo concepto de imagen que encuentra en cualidades propias sus rasgos distintivos: piezas generalmente de vestir o trabajadas con telas encoladas para imitar labores de talla, la adopción de repertorios ornamentales que tienen su origen en la Corte del siglo XVIII (con policromía que responde habitualmente al gusto de los paños



Virgen de los Dolores. Parroquia de San Amaro, Puerto de la Cruz.

Foto: E. Zalba.

naturales)⁹ o el acomodo de esquemas compositivos que poseen distinta naturaleza y procedencia (por lo general conocidos en el Archipiélago a través de importaciones artísticas, modelos académicos o las estampas devocionales que difundían el trabajo de los maestros más notables del Setecientos con un sentido moderno). De acuerdo a estas premisas la novedad del artista radicaba en responder a las exigencias del momento y en crear obras que de acuerdo a la limitación geográfica de las Islas aportaran novedades por la conjunción de los componentes comentados.

En dicha circunstancia Estévez es referencia clave para el Archipiélago y ofrece una diferencia con imagineros anteriores, englobando en ese contexto la personalidad tan enigmática de su maestro José Luján Pérez (1756-1815).¹⁰ A diferencia de éste el autor tinerfeño evidenció mayores dotes

creativas y supo desplegar un arte total, ya que además de policromar sus efigies emprendió algunos trabajos pictóricos, supo actuar como hábil urbanista en La Orotava, diseñó monumentos conmemorativos y pudo ganarse el apoyo popular por su trabajo como decorador en varios festejos públicos (entre otros la proclamación del texto constitucional en la Villa en 1812 o la mayoría de edad de Isabel II en Santa Cruz de Tenerife durante 1843).¹¹ Esta labor tan diversificada le proporcionaba al mismo tiempo un bagaje que aumentó con su dedicación temporal a la docencia del dibujo,¹² aunque tiene una expresión inmejorable en las muchas efigies que concluyó para templos de La Palma, Lanzarote, La Gomera, Gran Canaria y Tenerife. En ellas perviven con insólita armonía la herencia del Setecientos, los tipos lujanescos (no tanto como se piensa pero sí de un modo significativo) y los rasgos que definen su lenguaje personal, anclado en el análisis de modelos disponibles en su entorno y en una serie de experiencias vitales que determinaron puntualmente su quehacer.

Si partimos de esa circunstancia no es fácil sintetizar las cualidades que aportó el arte de Estévez y, aunque éste no sea el marco adecuado para hacerlo, su análisis resulta conveniente a través de una pieza que puede incluirse ahora entre las realizaciones documentadas del artífice. Se trata de una pequeña representación de la *Virgen de los Dolores* que ya era conocida para la historiografía especializada y que, gracias a asientos contables de la casa Cologan, estudio como una temprana realización del maestro. En efecto, obedece a una talla datada en 1813 y confirma la popularidad de sus primeros trabajos en un entorno limitado como la Villa de La Orotava o el norte de Tenerife. Como ya se ha planteado en otras ocasiones, hasta la década de 1820 el artista no alcanzaría la plenitud de su arte con obras tan significativas como los primeros envíos que contrató para la parroquia del Salvador de Santa Cruz de La Palma (grupo de las *lágrimas de San Pedro*, 1821-1822).¹³ Poco antes había concluido una representación notable con destino a la isla de Gran Canaria (el *San Juan Bautista* de Telde, entregada a sus comitentes en 1819),¹⁴ aunque cuando acabó la *Dolorosa* portuense empezaba a significarse como un maestro que atendía con solvencia la demanda de comitentes y patrocinadores villeros. Para ellos diseñó retablos de corte neoclásico (entre otros el de Ánimas en el templo matriz, 1814) y esculpiría buenas obras antes de

⁽⁸⁾ Archivo Histórico Diocesano de Tenerife: Fondo parroquial San Juan Bautista, La Orotava. *Libro II de mandatos*, ff. 13v-14r.

⁽⁹⁾ Para un conocimiento de esta tendencia y de su difusión véase Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA: "Implantación de la policromía neoclásica a través de los modos cortesanos", en Fernando TABAR ANITÚA: *Escultura académica...*, pp. 197-225.

⁽¹⁰⁾ Escultor de merecida fama que empieza a ser mejor conocido después de que varios organismos insulares publicaran el catálogo de la ambiciosa exposición *Luján Pérez y su tiempo* (Islas Canarias, 2007). En él se recoge la bibliografía anterior sobre su obra, tan variable como desigual si atendemos con exclusividad al alcance de sus presupuestos e hipótesis.

⁽¹¹⁾ Juan Alejandro LORENZO LIMA: "Una faceta...", p. 1515.

⁽¹²⁾ Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Manuel A. ALLOZA MORENO y Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 13-23.

⁽¹³⁾ Cfr. Gloria RODRÍGUEZ: *La iglesia del Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma, 1985, pp. 46-52, 286-288.

⁽¹⁴⁾ Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, pp. 324-325; y Juan Alejandro LORENZO LIMA: "El artista, el modelo y la escultura. Comentarios sobre la imagen de San Juan Bautista de Telde, obra de Fernando Estévez (1819)", en *Actas de las III jornadas prebendado Pacheco de investigación histórica*. Tegueste, 2008, en prensa.

⁽¹⁵⁾ Juan Alejandro LORENZO LIMA: “Comentarios en torno a un retablo. Noticias de Fernando Estévez y la actividad de su taller en La Orotava (1809-1821)”, en *Revista de Historia Canaria*, núm. 191 (2009), pp. 105-115.

⁽¹⁶⁾ Juan Alejandro LORENZO LIMA: “Comentarios en torno...”, pp. 113-114/ fig. 3.

⁽¹⁷⁾ José Agustín ÁLVAREZ RIXO: *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*. Puerto de la Cruz, 1994, p. 208.

⁽¹⁸⁾ Catalogada como anónima de los siglos XVIII-XIX, fue exhibida sin advertir su origen y filiación, aunque entonces se apuntaron ya ciertos débitos con la producción de Estévez. Cfr. *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* [catálogo de la exposición homónima]. Puerto de la Cruz, 2003, p. 106.

⁽¹⁹⁾ Agradezco a sus descendientes la transmisión de estas noticias, indispensables ahora para conocer la *intrahistoria* de la pieza.

⁽²⁰⁾ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN): Consejos. Legajo 10.701/2.

1820 (sirvan de ejemplo varias que exhiben la parroquia de la Concepción y la ermita del Calvario).¹⁵ Por tanto, la efigie que tratamos se inscribe en una época de interés para el reconocimiento popular y para proporcionar al joven Estévez una fama que luego sería determinante en su dilatada trayectoria como imaginero.

Una nueva escultura

Aunque las referencias que poseemos de la obra son escasas, un análisis detenido de la misma suscita hipótesis que encuentran fundamento en la mecánica habitual de trabajo o en esculturas que el artista contrató durante la década de 1810. Ahora sabemos que los encargos privados fueron más importantes de lo que se pensaba, aunque no existen muchas piezas contratadas por esa vía en domicilios y oratorios particulares. De ellas subsiste en la Villa un pequeño *Niño Jesús* que se ha publicado recientemente, quizá más atractivo por la reiteración de un modelo arquetípico que por las cualidades plásticas que ofrece en sí.¹⁶ Además hay noticias de su dedicación a este tipo de creaciones desde el mismo tiempo en que comenzó el aprendizaje en Las Palmas a principios del siglo XIX, algo que de entrada permite atribuirle cierta especialización sobre las mismas o su adecuación a la demanda de encargos para satisfacer el culto doméstico. De hecho, Álvarez Rixo narra un episodio peculiar que atañe a una escultura de esas características que existía en el Puerto de la Cruz como propiedad de N. Carrillo. El interés del relato viene dado por el supuesto milagro que protagonizó entonces, cuando “el día menos pensado empezó a mostrar gotas de sudor y varias personas a empapar algodoncitos devotamente”. Sin embargo, como certificaron luego varios testigos, dicho efecto era consecuencia “de la mala calidad o preparación del albayalde con que se hallaba pintada”.¹⁷

Todavía no se ha documentado pero es probable que la imagen que estudiamos obedezca a una petición particular o –lo que resulta más apropiado– al deseo de organismos constitucionales, aunque estuvo expuesta al culto público hasta la década de 1930. Se trata de una efigie publicada hace unos años (entonces en propiedad privada)¹⁸ y que varios miembros de la familia Zárata, sus antiguos depositarios, cedieron después a la parroquia de la Paz en el Puerto de la Cruz (actualmente preside el vestíbulo de su columbario). Sin embargo, su origen fue otro y por lo que sabemos estuvo vinculada a la cárcel pública de La Orotava, ya que pudo ser entronizada en la pequeña capilla que dicho organismo abrió en diversas sedes. Allí permanecería hasta que los dirigentes municipales censuraron el centro existente en el antiguo convento de San Nicolás durante la II República y la entregaron a una familia de la Villa con el fin de evitar su desaparición.¹⁹ Los relatos conocidos y la escasa documentación que refiere el tema impiden probar si fue colocada en el presidio primitivo, tal y como podría deducirse de los datos barajados hasta el momento. Ello obliga a precisar que hasta la expulsión de los jesuitas en 1767 La Orotava no poseyó un inmueble en condiciones con el fin de alojar a los sancionados por ley, pues la liberación del colegio de San Luis Gonzaga permitió disponer de un edificio capaz para solventar esta carencia entre sus vecinos (en esa época permanecía emplazada en “una casa antigua y reducida en que los reos están sin seguridad y por lo mismo la escalan con frecuencia”). De hecho, a pesar de lo que se ha publicado sobre el tema, sabemos ahora que el presidio no pudo instalarse allí en fecha inmediata a su posesión por la clase dirigente.²⁰ Contar con un recinto apto para la cárcel pública fue una de las grandes aspiraciones de la Villa durante buena parte del siglo XVIII, aunque el asunto debió tratarse ya a lo largo de la centuria anterior. En 1748 la prisión se trasladaba desde el convento de monjas claras a los entresuelos de la alhóndiga y permanecería en este inmueble con gran incomodidad hasta abril de 1779, cuando el regidor Ignacio Antonio Benavides alquiló para ella una casa en la esquina de la calle de los Tostones (propiedad entonces del clérigo Nicolás de Oliva, quien accedió a emprender reformas en el interior con el fin de acomodar las celdas). Al poco tiempo la situación era insostenible y cinco años después se iniciaron trámites

en la Corte para habilitar como presidio las bodegas del antiguo colegio jesuita, inmueble que desde 1788 funcionaba como centro especializado en la enseñanza de primeras letras (R. O. de 11 de agosto de 1788). Sin embargo, la petición formulada con ese fin por el mismo Benavides no fue resuelta hasta principios del Ochocientos. En 1803 el fiscal del Consejo autorizaba su reubicación y validó presupuestos contenidos en planos previos de 1784 y de 1787, los últimos encomendados a Miguel García de Chaves y al pintor Cristóbal Afonso.²¹ Después del incendio que arruinó este inmueble en 1841 la cárcel sería instalada de un modo definitivo en el exconvento de monjas dominicas, donde consta que la Virgen de Estévez se encontraba al menos en 1931. De probarse su encargo para el oratorio de esta institución antes de 1813, es probable que la escultura fuera trasladada con sus bienes a los recintos que acogieron a dicho organismo durante el largo siglo XIX. No obstante, ni los planos conocidos del antiguo colegio de San Luis ni otras descripciones refieren la idea de habilitar una capilla u oratorio en sus salas antes de 1803. Ello explicaría que se trate de una obra menor, realizada con el propósito de presidir una dependencia que no revestía demasiadas pretensiones ni tuvo un uso continuado.

De lo que no cabe duda es del pago de la imagen a través de la casa o compañía Cologan, ya que varios asientos de los libros de contabilidad relativos a 1813 podrían referirse a ella. El 1 de enero de ese año se consigna la retribución de 90 pesos al artista por haber concluido su estofado y a posteriori la entrega de 60 pesos al platero Nicolás de Betancourt para costear el sóleo y el puñal que poseía entonces, hoy desaparecidos.²² El cobro realizado a través de una casa comercial no implica que ésta fuera su comitente, por lo que resulta lógico que el peticionario o demandante se valiera del negocio de los Cologan para entregar al escultor diversos pagos. Nuevos avances en la investigación documental demuestran que ésa fue una práctica habitual en el entorno de Estévez y que incluso se podría extender a tallas de enorme representatividad en su catálogo.²³ Además el propio artista recurrió a sus servicios para importar materiales o para recibir encargos menores y no limitar así la ingente actividad de su obrador. Prueba de ello sería el pintado de varias *tablas* para la misma compañía Cologan en 1823, quizá destinadas a publicitar el establecimiento que sus agentes poseían en el Puerto de la Cruz. En carta que el imaginero escribe a Juan Cologan el 23 de junio de ese año alude al tema, advirtiendo que no pudo concluir antes su labor porque *después de haber esperado por el oficial que les dio de blanco (...)* “el trabajo con pincel era engoroso y difícil.” De ahí que pidiera por ellas un total de 20 pesos, cantidad que no resulta desdeñable si atendemos al cobro realizado entonces por acciones similares.²⁴



Virgen de los Dolores (pormenor).
Parroquia de Nuestra Señora de la Paz,
Puerto de la Cruz.

Foto: E. Zalba

De la documentación expuesta se deducen otras cuestiones de interés, sobre todo al confirmar la relación de Estévez con el entorno mercantil que imperó entonces en el Valle de La Orotava. Su vinculación con las casas comerciales que radicaban en el cercano Puerto de la Cruz es buena prueba de ello pues, como otros muchos vecinos de la Villa, supo obtener rentabilidad de sus actuaciones y de las medidas que éstas requerían en un momento dado. Al respecto no deberíamos olvidar que el artífice se valió de medios muy distintos para contratar sus obras y que el mismo Puerto de la Cruz fue un lugar idóneo

⁽²¹⁾ Relación circunstanciada de todo ello en AHN: Consejos. Legajo 2.595/12.

⁽²²⁾ Archivo Zárate Cologan (en adelante AZC): Contabilidad. Libro 36, ff. 21, 543. Debo estos datos a don Juan Zárate Cologan, quien los tomó del archivo familiar antes de su depósito en el Archivo Histórico Provincial de Tenerife. Véase apéndice documental, texto núm. 1.

⁽²³⁾ Cfr. Juan Alejandro LORENZO LIMA. “Fernando Estévez y la Virgen...”, pp. 126-127.

⁽²⁴⁾ AZC: Correspondencia. Caja “Cartas 1823”, s/c. Véase apéndice documental, texto núm. 2.

⁽²⁵⁾ Juan Alejandro LORENZO LIMA: "Una faceta...", p. 1515.

⁽²⁶⁾ Se trata de la *Magdalena* existente en la catedral de La Laguna, cuyo pago consigna en 1809 el libro de cuentas de la antigua parroquia de los Remedios. Cfr. Carmelo JIMÉNEZ FUENTES: *Catálogo de esculturas de la catedral de La Laguna* [trabajo de investigación inédito]. La Laguna, 1986.



Virgen de los Dolores (pormenor).
Parroquia de Nuestra Señora de la Paz,
Puerto de la Cruz.

Foto: E. Zalba

⁽²⁷⁾ Últimas noticias de ella en Manuel RODRÍGUEZ MESA: *El paso de la Oración en el Huerto, de los franciscanos de La Orotava. La Orotava*, 2000, pp. 88-91; y Juan Alejandro LORENZO LIMA: *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. La Orotava*, 2008, pp. 124-125/ núm. 38.

⁽²⁸⁾ Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, pp. 358-359.

⁽²⁹⁾ AA VV: *Semana Santa*, Los Realejos. Los Realejos, 2003, pp. 94-95.

para remitirlas a otras localidades de Tenerife y a las demás islas del Archipiélago. Pero si algo sorprende de este encargo es su temprana cronología, ya que pocas esculturas de esos momentos se han datado con tanta precisión. Al efectuar el pago de los estofes en enero de 1813 deduzco que el propio Estévez dio acabado a la misma un poco antes, quizá después de que se produjera la proclamación del texto constitucional en la Villa y concluyese sus ocupaciones como decorador en la plaza principal ("pintando los arcos triunfales y otras cosas análogas al objeto").²⁵ Se convierte así en una de las creaciones más tempranas que pudo esculpir para La Orotava, máxime si tenemos en cuenta que su primera efigie en Tenerife no aparece documentada hasta 1809.²⁶ Sin embargo, todo ello son conjeturas que requieren de un análisis global o de nuevas aportaciones documentales para emitir juicios concluyentes sobre el tema.

La obra en cuestión no deja de ser un modesto trabajo escultórico, que recurre a las habituales telas encoladas con el fin de conformar las vestimentas y sólo presenta labor de talla en rostro y manos. Muy intervenida con posterioridad, en ella son perceptibles aún restos de su policromía original, las cenefas que delimitan el manto a modo de encaje textil y el inconfundible modelado del rostro, donde repite soluciones presentes en trabajos de la década de 1810 (las decoraciones de los galones y de la toca son idénticas a las contenidas en la Virgen que conforma el grupo de la *Piedad*, existente en su ermita de La Orotava y datado en 1814). No obstante, el abuso de los tejidos o su modelado crea una volumetría que no encuentra relación con piezas del periodo de madurez, mucho más sutiles y sin el estatismo que originan pliegues de largo trazado. Podría interpretarse como un ensayo de soluciones que abandonan los convencionalismos de la época y la aproximan a encargos de la primera etapa (*Virgen del Carmen* del Barranco de la Arena o la *Santa Lucía* de la Concepción de La Orotava), donde aún no se percibe un total dominio de la técnica que caracteriza a la escultura insular del momento. De resto, su cuidada expresividad se enmarca en las constantes de elegancia y mesura con que Estévez interpretó el dolor de la Virgen en varias ocasiones.

En esa cualidad radica otro de sus atractivos y confirma la vinculación con tallas de la misma iconografía que el artista contrató a posteriori. Sin embargo, ésta presenta la originalidad de estar trabajada con las consabidas telas encoladas y no acomodarse a los prototipos difundidos en tiempos de Luján Pérez (por lo general efigies vestideras, de expresión menos comedida, algo reiterativas y con posturas muy diversas para insistir en el dramatismo de la representación). Estévez sí participa de esas cualidades en Dolorosas que fueron concebidas con un fin procesional y conservan ahora la iglesia de San Juan de La Orotava (antes en el convento franciscano de la Villa, encargo mencionado por el arquitecto José de Betancourt y Castro cuando dictó su testamento en abril de 1816)²⁷ y el templo dominico de Santa Cruz de La Palma (pieza de última época, datada en 1841 y participe ya de una expresividad que roza el sentimiento romántico),²⁸ aunque a ellas debería sumarse otra desaparecida en el incendio que asoló la parroquia del Realejo Bajo y perteneció antes al convento franciscano de dicha localidad. En este caso se trataba de una efigie documentada en 1817, atractiva por sus cualidades expresivas o por el rigorismo que exigía la propia figuración.²⁹ Dichas pautas quedarían superadas



Virgen de los Dolores (pormenor).
Parroquia de San Juan Bautista, La
Orotava.

Foto: Juan A. Lorenzo

en el simulacro que tratamos si atendemos a su ubicación en un oratorio menor o doméstico, ya que lo derivado de alardes expresivos desaparece para generar una actitud de mayor contenido moral, en todo íntima e individualizada. La talla personifica el dolor de la Virgen a través de un estudio simple y substancial, donde a la vez resulta perceptible la adopción de modelos conocidos por el artista durante el periodo de su formación.

Aunque no de un modo fiel o reiterativo, en la nueva obra de Estévez se advierte también la influencia ejercida por una escultura previa de Luján Pérez: la famosa *Virgen de Gloria* que los parroquianos de San Juan colocaron en su templo en 1806, sólo unos años antes de que se encargara.³⁰ Ambas comparten un mismo sentido de las formas, el color de sus vestiduras (intensos tonos azules, algo desvirtuados en la obra del Puerto) o la disposición del atuendo (sobre todo en lo relativo a la toca y a la colocación del manto en la cabeza), si bien existen diferencias notables entre ellas. En la realización de Estévez no hay débitos respecto a un modelo previo o un referente conocido en su entorno, algo que en principio resulta aplicable al trabajo de Luján (varios autores han señalado ya su relación con estampas devocionales y más concretamente con un grabado de Fabregat del que aún se conservan ejemplares en las Islas).³¹ Ese hecho justifica las peculiaridades de la pieza y los excesos de su volumetría, ya que a la hora de encolar los tejidos el imaginero hizo un estudio más improvisado de los mismos. No olvidemos que en ella predominan pliegues de largo desarrollo o un modelado que se aleja de soluciones presentes en las mejores creaciones que Estévez concluyó con dicha técnica (una *Santa Elena* que conserva la parroquia matriz de La Orotava o la *Virgen de Candelaria* en Tinajo), aunque en este caso sí advierto una condición que no podemos extrapolar a encargos posteriores.

El trazado de los recogidos del manto o la disposición de la toca (cruzada al pecho con gran sencillez) recuerda elementos perceptibles en piezas vestideras y en las cualidades táctiles del atuendo, de modo que parece evidente su vinculación con éstos y no con una efigie de madera. No en vano, casos como el de la *Dolorosa* que nos ocupa invitan a reconsiderar si el recurso compositivo de las telas encoladas tenía como única finalidad la imitación de labores de talla o creaciones pétreas. En ejemplos de este tipo resulta viable la primera opción, pues la escultura da la impresión de remedar el ropaje que mostraban sencillas efigies de la época, acordes en todo a los nuevos ideales de belleza y a la estética dominante entre ellas (los “paños naturales”). El verismo es tal que esa circunstancia explicaría la desproporción de sus pliegues o las dificultades que dicha técnica entrañaba para los escultores noveles, todavía sin un completo dominio de la misma. A la vez esas carencias se

⁽³⁰⁾ Noticias documentales de esta pieza en Manuel A. ALLOZA MORENO/Manuel RODRÍGUEZ MESA: *La prodigiosísima imagen del Santísimo Cristo a la Columna*. Santa Cruz de Tenerife, 1983, pp. 162-163; y Juan Alejandro LORENZO LIMA: *El legado...*, pp. 109-110/núm. 31.

⁽³¹⁾ Últimos comentarios al respecto en *Luján Pérez...*, p. 289.



Virgen de los Dolores (pormenor).
Parroquia de Nuestra Señora de la Paz,
Puerto de la Cruz.

Foto: E. Zalba

contrarrestan con una inmediatez afectiva o devocional, ya que sus cualidades eliminan cualquier atisbo de artificiosidad y distancia respecto a los fieles. Con recursos de este tipo el artista codificaría un lenguaje peculiar para infundir a sus esculturas un “alma” propia, una solución privativa que le otorga mayor originalidad en el contexto local y distancia sus trabajos de otros que efectuaban muchos seguidores de la estética lujanesca.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Texto 1:

Archivo Zárate Cologan. Sección contabilidad, libro 36

f. 21: “90 p^s a Fer^{ndo} Esteves p^r estofar la imagen de Dolores”

f. 543: “60 p^s al platero Nicolas Betancur a cuenta del sol y espada para la imagen de Dolores”

Texto 2:

Archivo Zárate Cologan. Sección correspondencia, caja “Cartas 1823” (expedientes s/c)

“Orotava. Junio 1823

Fernando Estevez

Sor D^{na} Juan Cologan

Muy estimado Sor mio: remito a Vd las tablas de su encargo de ceando estén asu satisfacion; no me ha sido posible abilitar con mas prontitud p^r q^e despues de aber esperado por el oficial q^e las dio de blanco, no es el trabajo de escribir con pincel, de lo poco engoroso y difícil; por lo q^e su costo es veinte p^s

Me alegrare q^e Vd siga sin novedad, mandando quanto sea de su agrado a su af^m S. S.

Q. B. L. M.

Fernando Estevez [rubricado]”