

I

VIRGÍNEO PUDOR: SOBRE LAS VERAS EFIGIES DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES

CARLOS RODRÍGUEZ MORALES

Como en un caleidoscopio, la imagen de María se ha mostrado multiplicada a lo largo de la historia adoptando formas reconocibles y familiares. Sus representaciones han cumplido la doble misión de hacer cercano lo trascendente y, a la vez, constituirse en *emblemas* para distintos grupos humanos identificados con ellas. El afecto por ciertas esculturas sagradas se concretó —sobre todo a partir del siglo XVI— en el gusto por poseer pinturas y estampas en las que quedaran retratadas. Éste es el sustrato religioso de un género pictórico —el de los verdaderos retratos o veras efigies— definido por la pretendida fidelidad respecto del modelo: principalmente imágenes marianas revestidas, enjoyadas y entronizadas en sus altares. A pesar de su extraordinaria difusión y de su arraigo entre los fieles, su estudio ha permanecido marginado hasta no hace mucho tiempo, quizá por entenderse, no sin razón, que lo devocional había primado sobre lo puramente artístico. Nuevas propuestas y corrientes metodológicas han contribuido a revalorizar estas manifestaciones plásticas que, aunque obedecen a unas premisas y objetivos comunes, adquieren en cada ámbito o territorio formas propias e interés particular. Su importancia histórica —en toda la amplitud del término— resulta clara si consideramos que los fieles *verían e imaginarían*, en este caso, a la Virgen de acuerdo a la apariencia de sus devociones predilectas, ataviadas según la moda

de su tiempo, tal y como podían venerarlas en sus santuarios una vez se descorrían los velos que las ocultaban.

1 | IMÁGENES SOBREVESTIDAS Y VESTIDERAS

La costumbre de vestir, revestir o sobrevestir las imágenes de devoción, gestada en la Baja Edad Media, alcanzó en el siglo XVI un mayor desarrollo, en el que se cimientan su carácter genuinamente barroco y su pervivencia hasta nuestros días¹. En Canarias arraigó también esta práctica y pronto tenemos noticias tanto de la existencia de imágenes concebidas —en mayor o menor grado— para ser vestidas, como de otras que, aunque de talla completa y ya *vestidas*, también recibían atavíos postizos. Entre aquéllas, de vestir o vestideras, las titulares de las dos parroquias de La Laguna pueden ser, tal vez, las más antiguas conservadas en las Islas; la de los Remedios, realizada quizá en torno a 1515, tiene su cuerpo apenas trabajado —tronco, brazos articulados y faldón— y su cabeza cubierta con una especie de cofia. En cuanto a la antigua Virgen de la Concepción, aunque se ha supuesto donada sobre 1541², un dato hasta ahora inadvertido deja abierta la posibilidad de que sea anterior y, en todo caso, demuestra que desde principios de siglo había una imagen de este tipo: en 1510 Leonor Márquez de Vera dispuso en su testamento la entrega de sus «faldetas coloradas a Nuestra Señora de la iglesia de Arriba»³. A medida que avanza el siglo XVI, las noticias sobre la práctica de revestir las imágenes de devoción en Canarias van siendo más numerosas, incluso las referidas a las de bulto redondo, como sucede con las patronas de las tres islas de realengo: la Candelaria en Tenerife, el Pino en Gran Canaria y las Nieves en La Palma.

¹ Cfr. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA (1990a), (1990b), especialmente pp. 271-279; y SANZ (1990).

² RODRÍGUEZ MOURE (1915), p. 213.

³ CLAVIJO HERNÁNDEZ (1980), p. 190. Para otras donaciones de piezas textiles a la imagen, anteriores a 1541, véase SANTANA RODRÍGUEZ (2009), pp. 100-101.



Virgen de Candelaria, siglo XVIII
Anónimo tinerfeño
Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves

Durante los siglos XVII y XVIII, fueron casi excepcionales las efigies marianas de uno u otro tipo que se sustrajeron a esta costumbre.

No obstante, la jerarquía diocesana de Canarias —como, en general, la española— veía con prevención este hábito y en distintos momentos intervino para controlarlo. Así, a comienzos del Seiscientos, el obispo Francisco Martínez de Ceniceros censuró «el vestir a las imágenes y ponerles ropa sin necesidad y, lo que es peor, vestirlas profanamente como si fueran mujeres». En consecuencia, en visita a la parroquia de Garachico, «mandó que si la imagen es de talla y está bien emmatizada no se vista, y las que hay costumbre de vestir, o porque no tienen buen matiz o porque la talla no tiene vestiduras, se permite el que se vistan, pero sin profanación»⁴; las *Constituciones sinodales* de Cámara y Murga, editadas en 1631, insisten en esta idea⁵.

Pero esta actitud no tuvo, salvo algunas excepciones⁶, mucho eco en el pueblo, que se inclinó generalmente a seguir usando ropas postizas suponiendo incluso que la propia Virgen compartía esta preferencia. En este sentido, resulta elocuente la declaración de un vecino de Teror, quien contaba en 1684 el siguiente relato referido a la Virgen del Pino que había oído contar a su suegra, Leonor, «mujer antigua que murió de cien años poco más o menos, y que era mujer de mucha verdad»:

Estando en este dicho lugar un señor prelado, y viendo la imagen de Nuestra Señora desnuda y ser tan hermosa dijo que se le quitasen los vestidos y que se vendiesen con el descubierto de su hechura que estaba mejor, y que lo hicieron así y que habiéndola descubierto en su tabernáculo o nicho fue tal y tan grande la tormenta y tempestad de truenos, relámpagos y agua que creyeron se hundiera el lugar y habiendo el reparo si sería por el hecho acudieron a vestirla y luego cesó la tormenta⁷.

Según reveló a su confesor la beata María de San José Noguera, también la Virgen de las Nieves prefería estar sobrevestida, pues le comunicó que de-

seaba se le hiciera un vestido verde con su nombre bordado en la saya, con su corona «y una custodia en el pecho que me sirva de hoia»⁸. La idea de que la imagen sin revestir estaba *desnuda*⁹ queda clara también en uno de los milagros recogidos por fray Diego Enríquez; de acuerdo a su relato, el canónigo Pedro de Escobar Pereira le trajo de España tela para un vestido y, cuando fue con su familia a ponérselo

al comenzar las mugeres a despojarla del viejo, torció la imagen el rostro hacia un lado, además que suspendió las manos a las mugeres y los sentidos a todos los circunstantes: y en medio de aquel asombro, ocurrióles que aquel además parecía efecto o enigma del virgíneo pudor, y que no gustava se despojase su imagen en presencia de hombres la que de muy pura se turbó a la presencia del ángel. Ausentáronse de allí todos los hombres, y hallándose a solas las mujeres volvió la sacra imagen a destorcer su cabeza¹⁰.

Así las cosas, pese a las reticencias clericales, los documentos confirman que los devotos siguieron donando joyas y vestidos —nuevos o ya usados— a sus efigies marianas predilectas¹¹. De esta forma, las tallas inicialmente concebidas como esculturas de bulto redondo se *transfiguraron* en imágenes sobrevestidas y enjoyadas como reinas, protagonistas de la religiosidad popular durante el Antiguo Régimen y aún hoy en día.

⁴ Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, *Fondo Rodríguez Moure* (La Laguna): RM 129. Manuscrito *Vida literaria*, de Francisco Martínez de Fuentes, tomo III, ff. 68v-69r. Hay constancia de mandatos similares para otras parroquias.

⁵ CÁMARA Y MURGA (1631), ff. 211r-211v.

⁶ En 1616, Benito Cortés de Estupiñán ordenó en su testamento la fábrica de un tabernáculo para la antigua imagen de Nuestra Señora de la Luz de la ermita de San Telmo, en Santa Cruz de La Palma, donde debía entronizarse después de quitarle las ropas —manto, saya y otras piezas— que alguna devota le había puesto en contra de lo dispuesto por el visitador general del Obispado, de forma que quedara en bulto, dorada y pintada perfectamente. Véase PÉREZ GARCÍA (1995), p. 70.

⁷ GARCÍA ORTEGA (1936), pp. 58-59; QUINTANA, CAZORLA (1971), p. 273.

⁸ PÉREZ MORERA (2000), p. 212.

⁹ Esta idea aflora también en la documentación relativa a la pretendida construcción de una ermita a las afueras de La Laguna donde componer la imagen de la Virgen de Candelaria durante sus traslados a la antigua capital de Tenerife. En la solicitud presentada al efecto por el prior dominico en 1625, expuso éste la notable indecencia que suponía colocar la imagen en el suelo «desnudándola a vista de toda la gente». RODRÍGUEZ MORALES (2009a), p. 44.

¹⁰ Citado por PÉREZ MORERA (2005b), pp. 109-110.

¹¹ Para la Virgen de las Nieves, véase el trabajo del profesor Pérez Morera incluido en este mismo volumen.

2 | VERDADEROS RETRATOS

El afecto por estas *nuevas imágenes*, reinventadas por la devoción y adaptadas a la moda de la época, se concretó en el gusto por poseer pinturas en las que quedarán retratadas con pretendida fidelidad. Estos verdaderos retratos o veras efigies consiguen, de alguna forma, engañar al fiel-espectador, por lo que el profesor Pérez Sánchez los ha estudiado como *trampantojos a lo divino*¹². Para alcanzar su objetivo, se sitúa a las imágenes en sus altares o nichos, bajo siales o doseles, ante fondos de damasco o descubiertas por cortinajes que se abren teatralmente y, a veces, con piezas de su tesoro —candeleros, luna, andas, jarrones con flores—, que contribuyen a recrear el escenario en el que son mostradas a la veneración. No obstante, en muchos casos, el encuadre es de tres cuartos, como si se pretendiera hacer más próximo aún el sagrado simulacro.

En efecto, la mayor parte de los verdaderos retratos fueron realizados para la devoción doméstica, como confirman numerosas noticias documentales, sobre todo en inventarios y testamentos. Así sucedió también con la patrona de la isla de La Palma, en cuyos protocolos notariales pueden encontrarse referencias de este tipo que no siempre corresponden a pinturas conservadas o, al menos, localizadas¹³. Por ejemplo, entre las pinturas que poseía en su casa el escultor, ensamblador y pintor Antonio de Orbarán, se citan en 1675 dos cuadros de Nuestra Señora de las Nieves, quizá, como supone el profesor Pérez Morera, de mano del mismo artista¹⁴.

En ocasiones, sus propietarios decidían, antes de morir, legarlas a algún templo parroquial, ermita o convento. Así, se sabe que en 1727 Juan Santiago Sicilia ordenó que un «cuadro grande que tengo en mi casa con la pintura de Nuestra Señora de las Nieves se dé para que sirva de adorno a la capilla de mi padre San Pedro» de la parroquia de El Salvador¹⁵. Allí fue inventariada en 1782 «vna lámina con su marco dorado de Nuestra Señora de las Nieves que donó don Santhiago Pinto Vandeval, presbíte-

ro, a doña Gabriela Seruellón, muger del marqués don Juan de Guisla, con la condición de darla para poner en el coro de esta iglesia en la octava de Corpus, día de San Pedro y Vaxada de dicha Señora»¹⁶. Previamente, en 1732 el mayordomo del hospital de Nuestra Señora de los Dolores recibió de manos del licenciado Ignacio Andrés de Frías «vna pintura de la milagrosa ymagen de Nuestra Señora de las Nieves» para que fuera colocada en uno de los altares de su iglesia¹⁷.

Esta usanza se ha mantenido hasta nuestros días con donaciones como la de las hermanas Nieves y Luisa Pérez Díaz a la iglesia de San Blas de Mazo en 1958 o, más recientemente, la del reverendo Andrés de las Casas Guerra al Real Santuario y la realizada a favor de las religiosas franciscanas de Santa Clara de La Laguna, un pequeño retrato de cuerpo entero que ahora se da a conocer. Un caso particular es el de la pintura sobre lienzo con guarnición dorada de Nuestra Señora de las Nieves que guardaban en su casa Francisco Ignacio Fierro Monteverde y Luisa Antonia de Torres y Santa Cruz; en el testamento por el que fundaron mayorazgo en 1747, obligaron al sucesor a trasladar el cuadro al Hospital de Dolores para que ante él se oficiara misa por ellos¹⁸.

Hay noticias también de pinturas existentes en iglesias desde antiguo. Al margen de los exvotos, de los que luego nos ocuparemos, en la ermita de la patrona figura inventariada desde 1532 una «ymagen de pinzel de Nuestra Señora con el Niño Jesús en braços y dos ángeles a los lados puesta en marco de madera con unas letras que dize Nuestra Señora de las Niebes»¹⁹. En otros casos, su iconografía —conocida por una somera descripción documental— no se ajusta al esquema más difundido como imagen



Virgen de las Nieves con San Matías y Santa Catalina de Alejandría, primera mitad del siglo XVIII
Anónimo tinerfeño
Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción,
Santa Cruz de Tenerife

¹² PÉREZ SÁNCHEZ (1992).

¹³ PÉREZ GARCÍA (1995), pp. 101 y 206.

¹⁴ PÉREZ MORERA (2000), p. 211 y (2009), p. 92.

¹⁵ PÉREZ GARCÍA (2004a), p. 213.

¹⁶ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985), p. 334.

¹⁷ PÉREZ GARCÍA (1995), p. 86.

¹⁸ PÉREZ GARCÍA (2004a), p. 60.

¹⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA (1980), p. 53; PÉREZ MORERA (1994), p. 141.

devocional en solitario. En el Santuario existía en 1718 «vn quadro de Nuestra Señora de las Nieves, San Francisco de Paula y otras imágenes con guarnición dorada»²⁰, y en 1734 se añadió al inventario de la parroquial de Mazo «vn quadro de vara y media de Nuestra Señora de las Nieves y las ánimas»²¹. Ninguna de estas dos pinturas se conserva.

Sí permanece, afortunadamente, un lienzo en el ático del retablo de una de las capillas del lado de la Epístola de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, probablemente debido al patrocinio del capitán Matías Bernardo Rodríguez Carta, natural de La Palma y muy vinculado a aquella parroquia, donde fundó capilla en la antesacristía en 1737. A los pies de la Virgen, elevada sobre un cúmulo de nubes, figuran arrodillados San Matías y Santa Catalina de Alejandría, patronos del donante y de su madre, Catalina Francisca Carta²². En efecto, el cariño de emigrantes palmeros por su patrona propició la presencia de veras efigies suyas fuera de la Isla. Así, además de ésta ligada a la familia Carta, sabemos que en 1724, siendo aún canónigo de Las Palmas, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu dispuso en testamento, otorgado en Santa Cruz de Tenerife, la entrega de una *lámina* de Nuestra Señora de las Nieves a Rosa, hija de su compadre Francisco Javier Naranjo²³. Y, aunque no se conoce para quién fue ejecutada, la preciosa tabla de la colección Zamorano de La Laguna debe ser obra tinerfeña²⁴.

Como cabe esperar, las principales imágenes —especialmente las marianas— se convirtieron también en emblemas locales o insulares que, llegado el caso, rubricaban el afecto que por sus devociones infantiles sentían quienes habían de abandonar su tierra. En estos casos, el poder sustitutivo de los verdaderos retratos multiplicaba, en la distancia, su efectividad. En Indias, la Virgen de Candelaria fue desde tempranas fechas estandarte y referencia de emigrantes canarios, indistintamente de su isla de procedencia, como demuestran sus veras efigies en el Nuevo Mundo²⁵. Muy probablemente también llegaron a América o a la Península Ibérica —y quizá se con-

serven— retratos de la Virgen de las Nieves, pero de momento no se ha localizado ningún ejemplar. Su repertorio de veras efigies barrocas se ciñe, pues, al Archipiélago y más en concreto a las islas de La Palma y Tenerife.

En sentido inverso, llegaron obras bajo advocaciones e iconografías arraigadas fuera de las Islas. Especial éxito tuvieron las copias y versiones de la Virgen mexicana de Guadalupe, que dan fe de la intensidad de las relaciones con el virreinato de Nueva España. Menor —en algunos casos se reducen a un ejemplar— es la presencia de otros temas marianos: las vírgenes sevillanas de los Reyes, la Antigua o el Pópulo, la gaditana de Regla, la madrileña de la Soledad, la granadina de Nuestra Señora de las Angustias, la aragonesa del Pilar de Zaragoza... En la isla de La Palma existen dos veras efigies de la Virgen de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa, una en la sacristía de la parroquial de El Salvador de Santa Cruz de La Palma²⁶ y la otra en la ermita de San Miguel de Breña Alta. Ambas deben estar relacionadas con la familia Manrique de Lara —esta última así lo recoge en una inscripción— y recrean la aparición de la efigie en un arbusto de espinos, sin vestidos postizos en el primera caso y sobrevestida en el segundo. La de Breña Alta ha sido atribuida por el profesor Pérez Morera a Juan Manuel de Silva²⁷ y no deja de recordar a pinturas análogas de la Virgen de las Nieves.



Virgen de Aránzazu, siglo XVIII
Anónimo canario
Iglesia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma

²⁰ Archivo del Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves (Santa Cruz de La Palma): *Libro de visita y confirmación*, f. 33v. Inventario de 6 de agosto de 1718. Debo este dato y el siguiente al profesor Pérez Morera.

²¹ Archivo Parroquial de San Blas (Villa de Mazo): *Libro de visitas*, inventario de 20 de julio de 1734.

²² PÉREZ MORERA (2000), p. 212.

²³ Álvarez de Abreu dispuso, además, la donación de otras pinturas al resto de la familia: a Naranjo y su esposa dos láminas, una de Nuestra Señora y San José, y otra de San Francisco y Santo Domingo; y a la hija de éstos, Sebastiana, «una del santo de su nombre». Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, *Sección Histórica de Protocolos Notariales* (La Laguna): 858, Escribanía de Salvador Bello Palenzuela, ff. 190v-194r, 22 de septiembre de 1724.

²⁴ Dada a conocer por MARTÍN SÁNCHEZ (2009), pp. 84-86.

²⁵ Sobre este tema, véase el reciente estudio de AMADOR MARRERO (2009).

²⁶ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985), p. 40.

²⁷ PÉREZ MORERA (1994), pp. 146-149.

Naturalmente, la mayor parte de las veras efigies existentes en Canarias corresponde a devociones isleñas. Entre las de Nuestra Señora, sobresalen las de las patronas: Candelaria —con diferencia, las más numerosas y extendidas—, el Pino, las Nieves y la Peña. Devociones de ámbito geográfico más localizado alcanzaron también eco en la pintura y en la estampa; es el caso de las advocaciones de los Remedios, la Concepción, la Soledad, el Carmen o Gracia de La Laguna, el Socorro de Tegueste, el Rosario y el Buen Viaje de Santa Cruz de Tenerife, Gracia de La Orotava, Guía de Garachico, las Mercedes de Abona, la Soledad *de la Portería* de Las Palmas... Asimismo, algunas imágenes de Jesús, entre las cuales la más difundida fue el Cristo de La Laguna, pero también el de los Dolores de Tacoronte, el de Burgos y el de la Humildad y Paciencia de La Laguna, el de la Columna de La Orotava o el Gran Poder del Puerto de la Cruz.

En el caso de la Virgen de las Nieves, llama la atención que su primera estampa documentada sea tardía, ya de comienzos siglo XIX, pues el grabado fue durante el Antiguo Régimen un método muy efectivo para difundir las iconografías más populares. No obstante, una de las veras efigies conservadas, la de los herederos de D. Alberto José Fernández García, dispone en su zona inferior de una inscripción ajustada al formato y al lenguaje de las incluidas en las estampas devocionales, que informa sobre la advocación de la efigie representada, el lugar en el que se venera, la identidad del donante y la fecha: «Verdadero Retrato de la Milagrosísima Ymagen de Nuestra Señora de las Niebes que se Venera en la Ysla de La Palma, vna de las Canarias, a devoción de vn devoto José Sanches. Enero de 1787 años». Esto nos invita a considerar que el cuadro pudo pintarse fuera de la Isla o suponiéndose de antemano que iba a salir de ella: una información geográfica tan precisa resulta excesiva dentro del Archipiélago. Una segunda posibilidad, más sugerente y en principio más verosímil, es que este cuadro imite o siga el modelo de una hipotética estampa que, quizá, conozcamos algún día.

Otra consideración es que frente a pinturas y grabados de las patronas de Tenerife y Gran Canaria, *desvestidas* en el siglo XVIII, la Virgen de las Nieves permaneció en lo sustancial inmutable como tema iconográfico durante los siglos del Barroco y todavía hoy: cabe preguntarse por qué. Descartado el argumento devocional, el fin del *misterio* que supondría mostrar la efigie en su primer y verdadero aspecto escultórico —no fue obstáculo para que así se hiciera con otras—, un primer posible motivo es la pobre valoración estética que la imagen de terracota suscitaría entre quienes accedieron a verla. Pero no debe olvidarse que, aún tratándose de procesos distintos, la representación *desnuda* de la Virgen de Candelaria y de la Virgen del Pino estuvo asociada a su *prehistoria*, esto es, a los relatos que respaldaban sus apariciones previas a la conquista castellana: a los pastores guanches en la costa de Güímar y en un pino junto a tres dragos, respectivamente²⁸. Sin embargo, en palabras del profesor Martín Sánchez, la de las Nieves «ha llegado hasta nuestros días sin una leyenda o tradición oral bien trabada»²⁹.

Así las cosas, el catálogo de retratos de la patrona de La Palma corresponde íntegramente a representaciones de la Virgen sobrevestida, aunque con variantes en su planteamiento que permiten una primera división entre aquéllas que la muestra en su contexto cultural y las que insertan su efigie —su vera efigie— en otro escenario. En cuanto a las primeras, sólo en la conservada en Candelaria³⁰ figura dentro de una hornacina con el tercio superior en forma de concha. No es así la del retablo que acoge a la patrona desde los primeros años del siglo XVIII, por lo que queda abierta la posibilidad de que sea anterior



Virgen de las Nieves, c. 1700
Anónimo tinerfeño
Convento de Nuestra Señora de Candelaria,
Tenerife

²⁸ Para la Virgen de Candelaria, véanse: HERNÁNDEZ PERERA (1975); RIQUELME PÉREZ (1990), pp. 90-108; y RODRÍGUEZ MORALES (2009a), pp. 32-38. Y para la del Pino, ALZOLA (1960); GAVIÑO DE FRANCHY (2001); y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, HERNÁNDEZ SOCORRO (2007), especialmente pp. 65-68.

²⁹ MARTÍN SÁNCHEZ (2009), p. 48.

³⁰ Dio noticia de su existencia PÉREZ MORERA (2000), p. 212. Ha estado en la iglesia de Santa Ana, pero también en las dependencias del convento dominico.

—quizá del último cuarto del Seiscientos— y reproduzca un detalle de la arquitectura lignaria previa, aunque también podemos estar ante una licencia del anónimo pintor. A través de cortinas que se abren, se muestra la efigie en dos cuadros del Real Santuario, en otro de colección particular, en el pequeño de la iglesia de El Salvador (sobre retablo), en el de la Venerable Orden Tercera y en el de la parroquial de Mazo. En estas dos últimas, son sendos ángeles quienes retiran las telas y, en este sentido, pueden ponerse en relación con otros dos lienzos —el del Hospital de Dolores y otro de colección particular— en los que dos angelitos sostienen una corona de flores sobre la sagrada imagen. Debe recordarse, a este respecto, que la más antigua representación pictórica de la Virgen de la que se tiene noticia corresponde a una «ymagen de pinzel con el Niño Jesús en brazos y dos ángeles a los lados» inventariada en su templo en 1532³¹. Simplemente ante fondo neutro figura en las de las colecciones del Marqués de Villafuerte y de D.^a Marinola Cabrera, en las de los templos capitulinos de El Salvador y del hospital de Dolores, y en una de las del Real Santuario; en la de la colección Zamorano sirve de espaldar un damasco rojo habitual en este género pictórico, pero excepcional en el repertorio de la Virgen de las Nieves³².

En el segundo tipo de escenario que anunciamos más arriba, descontextualizada la imagen de su entorno ritual, podría decirse que su efigie irrumpe o emerge del mismo cielo, sobre una peana de nubes. De este modo queda representada en las dos pinturas del monasterio de Santa Clara de La Laguna, en la de colección particular La Palma, en la de la iglesia matriz de Santa Cruz de Tenerife y en los exvotos del Real Santuario. Este grupo se aparta del prototipo de vera efigie, entendida como representación fiel orientada hacia la composición de lugar, pues el retrato se reduce a la escultura revestida y enjoyada —y no a otros elementos de su tesoro—, pero integrada en un nuevo discurso narrativo. Podemos referirnos, en primer lugar, a dos obras que rememoran un prodigio atribuido a la Virgen: la erup-

ción de un volcán que había reventado a principios de octubre de 1646 en Fuencaliente y que cesó el 18 de diciembre de ese año, fiesta de la Expectación de Nuestra Señora; ese día «amaneció cubierta de nieve la boca del volcán, con universal aclamación de milagro de Nuestra Señora de las Nieves»³³. Tanto en el lienzo de colección particular como en uno de los dos que poseen las franciscanas clarisas de La Laguna, la Virgen *sobrevuela* dos montes nevados cuyo perfil recuerda el de la propia isla de La Palma. El lienzo de La Laguna, más elaborado, incluye en la parte inferior diversa vegetación —palmeras, pinos—, pero también entre ella una fuente, que debe leerse en clave mariana; en la parte superior, queda enmarcado por sendos ramilletes florales. El cuadro de colección particular reduce estos complementos a la presencia de una palmera y un arbolillo a ambos lados del paisaje. En el Real Santuario se conservan dos tablas que vinculan este milagro del volcán de Fuencaliente al milagro romano del Monte Esquilino; en una de ellas se recrea una procesión de la Virgen de las Nieves entronizada en andas de baldaquino y al fondo se aprecian también las cumbres tras la prodigiosa nevada.

En la medida en la que aluden a un milagro, cabe relacionar todas estas pinturas con los exvotos conservados en el Real Santuario, pues son, a la vez, de un lado, muestras de gratitud de quienes fueron o se sintieron favorecidos y, de otro, *documentos* pintados que informan al resto de los fieles de la efectividad de la imagen sagrada. Sobre este carácter testimonial y didáctico, es bien clara la noticia de que,



Virgen de las Nieves, siglo XVIII
Anónimo canario
Monasterio de Santa Clara, La Laguna

³¹ FERNÁNDEZ GARCÍA (1980), p. 53; PÉREZ MORERA (1994), p. 141.

³² Ante damasco, pero también bajo dosel y tras cortinajes, está representada la Virgen en la vera efigie de los herederos de D. Alberto José Fernández García.

³³ LORENZO RODRÍGUEZ (1975-2000), v. I, p. 242.



Consolatrix afflictorum, c. 1700
Anónimo canario
Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves



Exvoto de la Virgen de las Nieves, 1867
Anónimo canario
Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves

cuando en 1609 el vicario general de la Diócesis reconoció al Cristo de La Laguna como «imagen santa y milagrosa», ordenase que «por tales se publiquen y manifiesten (los milagros), así en púlpitos como en escrituras, y que puedan pintarlos y escribirlos»³⁴. Aunque quizá existieron desde el siglo XVI, las noticias más antiguas referidas a exvotos de la patrona de La Palma corresponden al siglo siguiente. Fray Diego Enríquez recoge que el doctor Natur sanó de una grave enfermedad al encomendarse *al mejor médico*, la Virgen de las Nieves, y que en agradecimiento y, con el deseo de «predicar perpetuamente las maravillas desta milagrosa imagen», determinó mandar colgar en su iglesia «un lienzo, cuya pintura hiciese a todos patente este milagro y clemencia que obró con él esta soberana señora»³⁵. Tiempo después, el doctor Juan Méndez consiguió, tras recurrir a la Virgen *protectora*, quedar libre tras permanecer cautivo en Argel, y «mandó poner en lienzo la pintura que hasta ahora se ve en la capilla mayor de la iglesia»³⁶.

Entre los siete exvotos conservados en el Real Santuario, uno de ellos corresponde a un milagro obrado en 1639, aunque no descartamos que la pintura sea posterior, ya del siglo XVIII, y que quizá sustituya a la primitiva. El resto data —salvo uno del último tercio del siglo XIX— del Setecientos y su formato y planteamiento es similar. Rectangulares, en una banda inferior se dispone una cartela explicativa y, sobre ella, la escena: el mar sobre el que navegan los barcos y en el cielo, en cuatro de ellos, aparece la efigie mariana como intercesora. En estos casos, el esquema narrativo es el habitual en este tipo de representaciones: la Virgen revestida —de cuerpo entero en tres de ellas y bajo otro aspecto, ajeno a la iconografía palmera, en la cuarta— irrumpe relfulgente en el cielo confirmando su intervención. Además de estos exvotos marineros, del ofrecido en el siglo XIX y de los antes citados, el Santuario tuvo al menos otro «quadro pequeño con Nuestra Señora y vn enfermo en cama»³⁷. Un elemento particular, presente tanto en algunos retratos de *interior*

como en otros pertenecientes al segundo grupo, es una ráfaga luminosa que irradia la Virgen y que, con variantes, figura en los cuadros del hospital de Dolores, El Salvador, Candelaria, Santa Cruz de Tenerife, así como en los dos del milagro del volcán nevado. Tal repetición sugiere la existencia de alguna fuente gráfica común, pues no reproduce elemento alguno del ajuar mariano.

Al margen de esta somera clasificación por su tema o escenario, y para concluir este trabajo —que en modo alguno cierra o agota las posibilidades de un asunto tan rico y atractivo como éste—, nos referiremos a la cronología y a la autoría de las veras efigies de la Virgen de las Nieves, conscientes de que su análisis demanda una atención más detenida que el que cabe ofrecer aquí. Podría pensarse, aunque resulte aventurado, que la «ymagen de pinzel de Nuestra Señora con el Niño Jesús en braços y dos ángeles a los lados, puesta en su marco de madera con unas letras que dize Nuestra Señora de las Niebes», inventariada en la ermita de la Virgen en 1532, fuera una vera efigie suya³⁸. Fuera de esta posibilidad —que no puede verificarse, pues el cuadro falta a partir de la descripción de los bienes de 1584—, las más antiguas representaciones pictóricas conservadas de la Virgen deben datarse a mediados del siglo XVII o, en cualquier caso, antes de 1687. Nos referimos a sendas pinturas ahora existentes en el Real Santuario, que la muestran de acuerdo a su verdadero canon de cinco cabezas³⁹, disimulado a partir, probablemente, de mediados del Seiscientos, cuando se situó la efigie sobre un pedestal de madera que la hace más alta; la primera noticia sobre esta incorporación corresponde a unas notas de Marín de

³⁴ QUIRÓS (2005), p. 30.

³⁵ PÉREZ MORERA (2005b), p. 104.

³⁶ PÉREZ MORERA (2005b), p. 111.

³⁷ PÉREZ MORERA (2001), p. 435.

³⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA (1980), p. 53. La anotación de que fue «puesta en lienzo nuevo» invita a considerar que esta pintura sea la que recoge un inventario formado diez años antes.

³⁹ MARTÍN SÁNCHEZ (2009), pp. 67 y 82.

Cubas de 1687⁴⁰, aunque es posible que ya en 1683, al estrenarse las andas de baldaquino, la Virgen hubiera cambiado, en esto, de aspecto⁴¹. Algo similar ya se había practicado con la Virgen de Candelaria, si consideramos que a finales del siglo XVI el padre Espinosa refiere que su imagen estaba *ordinariamente* vestida y que así se acrecentaba «tres palmos su tamaño y estatura»⁴².

Atendiendo a esta circunstancia como *pista* cronológica —también por razones estilísticas o formales—, proponemos adelantar a los últimos años del siglo XVII la cronología de las dos pinturas sobre tabla, antes citadas, custodiadas en el Real Santuario, relativas a los milagros del Monte Esquilino y del volcán de Fuencaliente; si las andas procesionales reproducidas en una de ellas son las estrenadas en 1683⁴³, han de datarse con posterioridad a esta fecha. Quizá también de la segunda mitad del siglo XVII sean las pequeñas pinturas del monasterio de Santa Clara de La Laguna y de la iglesia de El Salvador; el cierre en uve bajo el cuello de la toca y la ausencia de velo que a modo de *pantalla* cubre el espacio entre rostrillo y el manto —detalle repetido en una de las pinturas del Santuario antes citada— recuerdan a la vera efigie de Nuestra Señora del Pino de la iglesia de San Francisco de Las Palmas, que se supone también del siglo XVII. Esta toca dispuesta a modo de monjil ahuecado y ceñido al cuello, que también reproducen algunos retratos de la Candelaria⁴⁴, puede dar testimonio de una antigua forma de ataviar a la Virgen olvidada luego al imponerse «la típica forma de luneto semicircular que hoy conocemos» como elemento característico de la iconografía mariana⁴⁵.

Pero, como sucede con otras iconografías isleñas, el mayor volumen de piezas debe corresponder al siglo XVIII y permanecen anónimas. El profesor Pérez Morera ha propuesto la autoría de Juan Manuel de Silva para los lienzos de Mazo y del Hospital⁴⁶, y también para los de las colecciones del marqués de Villafuente y de D.^a Marinola Cabrera y para otro más conservado en el Real Santuario, cuyas analogías resultan en efecto muy elocuentes. Es com-

preensible que el pintor local más importante de su tiempo atendiese encargos de este tipo e, incluso, que aleccionara a artistas posteriores que cultivaron el tema. Pero el deficiente conocimiento sobre la labor de los pintores que trabajaron en La Palma durante los siglos del Barroco —con la excepción de los Silva— impide de momento proponer catalogaciones más precisas para otros cuadros existentes en templos y colecciones privadas, salvo para el de los herederos de D. Alberto José Fernández García, fechado en 1787⁴⁷.

De autor anónimo tinerfeño de la primera mitad del siglo XVIII, tal vez del entorno de Cristóbal Hernández de Quintana, debe ser el lienzo de la Virgen ya mencionado que corona uno de los retablos de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Particular interés tiene el de la colección Zamorano de La Laguna, pues su autor, también anónimo, demuestra estar muy condicionado por algunas veras efigies quintanianas. El profesor Martín Sánchez ha señalado con acierto, entre otros detalles, la proximidad en la forma de resolver el fondo de damasco entre esta pintura y algunas debidas a Quintana⁴⁸. A esto hay que añadir los motivos y el tratamiento de los textiles, particularmente de los bordados del vestido del Niño, y de la saya, mangas y manto de la Madre, a base de un rayado horizontal; pero sobre todo llamamos la atención sobre la corona de la Virgen, en la que se aprecian dos cartelas rematadas por



Virgen de las Nieves, c. 1700
Anónimo canario
Iglesia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma

⁴⁰ MARTÍN SÁNCHEZ (2009), p. 82.

⁴¹ MARTÍN SÁNCHEZ (2009), p. 82.

⁴² ESPINOSA (1980), p. 78.

⁴³ HERNÁNDEZ PERERA (1955), p. 261.

⁴⁴ RODRÍGUEZ MORALES (2009a), pp. 48-49.

⁴⁵ Véase, a este respecto, y en general sobre el ropero y el joyero mariano, el estudio del profesor Pérez Morera incluido en esta misma publicación.

⁴⁶ PÉREZ MORERA (1994), pp. 141-146; (2000), p. 212; y (2009), pp. 257-259.

⁴⁷ No obstante, la hipótesis de que siga el modelo de una vera efigie grabada —que apuntamos más arriba— dejaría abierta la posibilidad de que la fecha fuera la de la estampa y el cuadro, en consecuencia, de ese mismo año o posterior.

⁴⁸ MARTÍN SÁNCHEZ (2009), pp. 84-86.



Virgen de las Nieves (detalle),
primera mitad del siglo XVIII
Anónimo tinerfeño
Colección Zamorano Lomo, La Laguna

sendas cabezas de angelitos que no figuran en ninguna vera efigie de las Nieves y sí en las de la Candelaria, con especial detalle en algunas ejecutadas por Quintana, en las que en una se lee «AVE» y en la otra se dispone un anagrama mariano⁴⁹. En este sentido, resulta sugerente recordar que, entre los cuadros inventariados en 1767 en la casa que había sido del pintor en La Laguna, entonces habitada por sus hijos, se incluyó «un quadrito de una ymagen de Nuestra Señora de las Niebes, de media bara de alto y tres quartas de largo, sin guarnición»⁵⁰. Otro aspecto que singulariza esta interesante pintura es su encuadre de tres cuartos, pues se repite sólo en otras dos veras efigies de la Virgen de La Palma⁵¹, aunque sí fue frecuente al retratar a la Candelaria. Por su soporte —tabla—, formato, meticuloso trabajo y pincelada casi miniaturista, se acerca a un retrato de la Virgen de los Remedios de colección particular tinerfeña, pintado tal vez por José Rodríguez de la Oliva a mediados del siglo XVIII⁵².

⁴⁹ Véase, por ejemplo, la fotografía publicada en CATÁLOGO (2009b), pp. 136-137.

⁵⁰ RODRÍGUEZ MORALES (2003), p. 177.

⁵¹ Nos referimos a la del Marqués de Villafuerte y a la de la colección Abreu Vandewalle.

⁵² RODRÍGUEZ MORALES (2009b).

