

Sobre Fernando Estévez y algunas esculturas del Niño Jesús. Nuevas atribuciones

*About Fernando Estévez and some sculptures of the Infant Jesus.
New attributions*

Juan Alejandro Lorenzo Lima
Universidad Europea de Canarias
jlorenzolina@gmail.com

Enviado: 13-04-2015; Revisado: 23-06-2015; Aceptado: 09-07-2015

Resumen

La conmemoración del ccxxv aniversario del nacimiento de Fernando Estévez (1788-1854) en 2013 propició una aproximación diferente a la trayectoria de dicho artista. Este artículo recuerda las actividades organizadas entonces en La Orotava, especialmente una exposición de esculturas y documentos que tuvo varias sedes o lugares de exhibición durante el mes de marzo. Partiendo de obras contempladas entonces, se estudian otras representaciones del Niño Jesús que conservan templos del norte de Tenerife y pueden atribuírsele por cuestiones de estilo.

Palabras clave: Fernando Estévez, La Orotava, escultura, Niño Jesús, siglo XIX.

Abstract

The commemoration of 225th birth anniversary of Fernando Estévez (1788-1854) in 2013 allowed a new approach to his artistic career. This paper recalls the activities organised in La Orotava back then, especially an exhibition of sculptures and documents in several spaces during the month of March. Based on the sculptures seen there, we can attribute to him other representations of the Infant Jesus that are preserved in churches in northern Tenerife.

Keywords: Fernando Estévez, La Orotava, sculpture, the Child Jesus, 19th century.

1. INTRODUCCIÓN. REFLEXIONES A PROPÓSITO DE UN ANIVERSARIO OPORTUNO

En marzo de 2013 tuvo lugar la conmemoración del CCXXV aniversario del nacimiento de Fernando Estévez (1788-1854), efeméride que se vivió con interés

en la Villa de La Orotava por ser localidad natal del artista¹ y en Santa Cruz de Tenerife gracias a la Escuela de Artes y Diseño que lleva su nombre.² A los actos programados por el Ayuntamiento de La Orotava no fue ajena la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, organismo donde ingresaba Estévez en 1850 y que, como hizo en 1988, acudió al inmueble consistorial para celebrar una jornada o sesión académica en su honor. Del evento y de las intervenciones de los ponentes dio noticia un volumen de su propia revista,³ por lo que este artículo evoca el resto de actividades que se promovieron entonces en la Villa. Además, en él destacamos dos esculturas que pudieron contemplarse a raíz de dicho aniversario y otras del Niño Jesús que no son muy conocidas entre el público, algunos estudiosos y los admiradores del arte de Estévez. De ahí nuestro empeño por divulgarlas y contribuir a su mejor estimación, porque, tal y como previno Izquierdo, se antoja indispensable «profundizar en la catalogación y en la valoración crítica de la obra del artista» (IZQUIERDO PÉREZ, 2013: 45).

Al margen de la asamblea ya citada de la Academia, los actos previstos en La Orotava contemplaron el desarrollo de una conferencia en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, un recital de órgano a cargo del joven intérprete Juan Luis Bardón González, visitas guiadas por el centro histórico y una exposición que tuvo dos sedes diferentes: la parroquia ya citada de la Concepción y el salón de sesiones del Ayuntamiento, aunque durante el mes de marzo otros templos de la localidad mostraron en lugar preferente las imágenes que conservan del maestro. Sucedió así en la parroquia de San Juan Bautista, la iglesia de San Francisco, la ermita del Calvario y la moderna parroquia del Barranco de La Arena, donde los visitantes pudieron conocerlas fuera de su espacio habitual de culto.⁴ La exposición temporal tuvo como título genérico *Fernando Estévez y La Orotava. Testigos escultóricos y documentales*, y fue posible gracias a la coordinación de las concejalías de Cultura y Patrimonio del consistorio villero, la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias, la Delegación Diocesana de Patrimonio Cultural, y el Gabinete GRECO de conservación y restauración de arte mueble. Formaron parte de ella un total de treinta piezas, entre las que se encontraban esculturas, pinturas y documentos, los últimos provenientes de diversos archivos de la isla.⁵

¹ Así lo previno el programa de actos y el fin que movió su desarrollo, explicado detenidamente por los impulsores y participantes. Cfr. *225 aniversario*, 2013.

² http://www.gobiernodecanarias.org/noticias/Educacion_Universidades_Sostenibilidad/23066 [Consulta: 14-20-2014].

³ Cfr. «Actos conmemorativos», 2013, pp. 27-52, centrando la crónica en el discurso de los académicos y en la reproducción de un texto previo de Hernández Perera, preparado para la sesión de 1988.

⁴ De acuerdo a lo contemplado en el programa o catálogo de mano, en la parroquia de San Juan Bautista se acondicionaron para su exhibición las efigies de la *Virgen de los Dolores*, *San Juan Evangelista* y *Nuestra Señora del Carmen*, así como unos candeleros de plata en los que el orfebre Juan Antonio Estévez, padre del artista, intervino desde 1789. En la iglesia de San Francisco se expuso temporalmente la imagen del santo titular, al igual que en la del Carmen del Barranco de La Arena los conjuntos de la *Virgen del Carmen* y de *San José con el Niño*. Por su parte, en la ermita de El Calvario podía contemplarse el grupo de la *Piedad* junto al retablo, las imágenes de los santos patronos y la yunta con el ángel que complementa a la representación de San Isidro. Cit. *225 aniversario*, 2013: 14-15.

⁵ Los documentos expuestos fueron partidas sacramentales de la familia Estévez, expedientes que aluden a la vinculación del imaginero con la vida municipal y el libro fundacional de la Esclavitud del Cristo a la Columna,

El éxito de esta iniciativa radicaba en la posibilidad que brindó de contemplar efigies que integran el patrimonio del municipio y varias que lo hicieron en el pasado, logrando a veces contextualizarlas en lugares idóneos para ello. Así, por ejemplo, en la parroquia de la Concepción pudo otorgarse la configuración primitiva al retablo de Ánimas, que el artista diseñó en 1815 y contuvo un cuadro pintado décadas antes en el obrador de Juan de Miranda (1723-1805) (Lámina 1). En el mismo templo se expusieron las efigies ya conocidas de la *Virgen de Candelaria*, *San Blas*, *Santa Elena*, *Santo Tomás de Villanueva* —que varios documentos describen como un encargo de fray José Lorenzo Estévez, requerido para el cercano convento de San Agustín en 1816—, *Santa Lucía*, *San Joaquín* —obra intervenida por el artífice antes de 1821, confundida a veces con un San Daniel que citan de forma errónea inventarios del siglo XIX—, y el grupo de *San Pedro papa*. Por su parte, el salón de plenos del Ayuntamiento concentró cuatro esculturas más y los documentos referidos junto a piezas de menor tamaño (Lámina 2).

De las obras reunidas allí cabe destacar una acuarela firmada por Estévez en 1836, que es propiedad de un coleccionista particular y no se había expuesto al público desde 1988.⁶ Aunque en fecha reciente su calidad plástica ha suscitado comentarios muy diversos, posee el atractivo de plasmar el resultado de las reformas promovidas por el imaginero y los regidores municipales en la Alameda o Plaza de la Constitución durante la década de 1830 (LORENZO LIMA, 2011: 425-460). En la misma sala se exhibieron efigies vinculadas a conventos y otros centros religiosos de la localidad, destacando entre ellas una elegante representación de *Santa Clara de Asís* —que suponemos esculpida a finales de la década de 1820 para el monasterio de monjas clarisas y fue trasladada al templo de la Concepción antes de su derribo en 1868—, la *Virgen de los Dolores* que sus depositarios donaron en fecha reciente a la iglesia de la Paz del Puerto de la Cruz —identificable con una pieza que el artista policromó en 1813, conservada antes en la cárcel municipal—, y una *Santa Rita* existente en la parroquia de Santa Úrsula —que últimas investigaciones vinculan con el convento agustino y pudo llegar a su destino actual tras la desamortización de 1835 (RODRÍGUEZ MORALES, 2011, I: 318-320)—.

Notable resultó también la exposición de dos imágenes pequeñas que requieren una atención mayor, al no ser citadas en los estudios dedicados al artífice y haberse publicado o exhibido años atrás (LORENZO LIMA, 2009a: 103-134). Se trata del *Niño Jesús* que completa un grupo escultórico de San José en la parroquia de la Concepción y otro de menor tamaño que conserva un particular junto a su urna, peana y vestidos de principios del siglo XX. Dichas obras y la *Dolorosa* del Puerto de la Cruz fueron una novedad, al no formar parte de la muestra monográfica de 1988 y constituir adiciones al catálogo ya conocido de Estévez (*Exposición*, 1988). Todo ello las convierte en una contribución que alienta nuevas propuestas de análisis e invita a revisar los parámetros con que veníamos enjuiciando la producción del imaginero, porque, como advirtió entonces Izquierdo Pérez, es

donde firmó junto a su cuñado Lorenzo Beltrán como mayordomo durante las décadas de 1820 y 1830. Dichos libros y legajos se conservan en el Archivo Histórico Diocesano de La Laguna (Fondo Parroquial de San Juan Bautista), el Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción y, muy especialmente, el Archivo Municipal de La Orotava. Cit. 225 aniversario, 2013: 14-15.

⁶ Referencias sobre esta «vista urbana», con bibliografía previa, en ALLOZA MORENO, 1981: 149-150.



Lámina 1. *Retablo de Ánimas* (reconstrucción). Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Ortava .
Foto: Josué Hernández.



Lámina 2. Exposición conmemorativa del ccxv aniversario del nacimiento de Fernando Estévez.
Salón de sesiones, Ayuntamiento de La Orotava (marzo de 2013).
Foto Josué Hernández.

una medida necesaria para no olvidar su trayectoria y promover otras reflexiones o estudios en el futuro. Tales circunstancias justifican que le rindiéramos un sentido homenaje con el fin de «abrir caminos o actualizar los ya roturados; definir las coordenadas esenciales del arte de nuestro escultor (...); y ahondar en el conocimiento del Estévez político, el Estévez viajero, el Estévez ciudadano» (IZQUIERDO PÉREZ, 2013: 45).

Al haber tratado la efigie mariana con anterioridad (LORENZO LIMA, 2009b: 5-12), en este artículo prestamos atención a las representaciones ya citadas del Niño Jesús y a tres más del mismo tipo que existen en templos de Garachico e Icod, cuyo origen no ha podido acreditarse con documentos de la época pero que vinculamos en distinta forma con el arte del maestro. De este modo se amplía su producción escultórica y reparamos en una cualidad inherente a ella: la difusión que Estévez hizo de un estilo propio, próximo a los ideales que tanto defendió la Academia y tuvo su punto de partida en modelos y grabados de tradición grecolatina, estampas devocionales y esculturas de diversa procedencia que conservan los templos isleños, sobre todo las de origen gaditano y genovés que pudo conocer en Tenerife. De ahí que sus trabajos resulten acordes a unas exigencias que la imaginería del siglo XIX impuso como norma a seguir, aunque para ello fue indispensable respetar los cambios de fondo y forma que clérigos ilustrados alentaron décadas antes en torno a dicha manifestación piadosa. Al establecer un paralelismo de sus creaciones con las realizadas por maestros coetáneos, especialmente con los activos en áreas próximas al influjo de la imaginería ligur como Cádiz o el Levante, nos hacemos una idea de ello. Algunos ejemplos son elocuentes al respecto, pero en este sentido podría referirse el Niño que porta el *San José* de la iglesia de San Juan de Dios en Cádiz (Lámina 3) u otro que exhibe el museo de la parroquia de San Antonio, también en la ciudad capitalina de Cádiz, para percatarnos de que Estévez se movía en los mismos parámetros interpretativos que muchos escultores de su tiempo. Lejos de la mayor o menor cercanía formal que pueda existir entre dichas piezas, lo que importa —y quizá no se haya exaltado lo suficiente, como nos manifiesta reiteradamente la profesora Franchini Guelfi— es que nuestro autor supo reinterpretar el aplomo y la sofisticación del mejor arte ligur que tuvo a su alcance (AA. VV. 2013: 260-263).

2. EN TORNO A LAS ESCULTURAS DEL NIÑO JESÚS. USOS Y SIGNIFICADOS

A lo largo de su trayectoria profesional Estévez abordó la representación del Niño Jesús con una intencionalidad variable y múltiple, aunque, puestos a especular sobre el aprecio que tuvo por ello, nos percatamos pronto de que muchas obras de ese tema responden a exigencias figurativas y no cuentan con la autonomía que alcanzaron las que tratamos ahora de Garachico o La Orotava. Así sucedió, por ejemplo, con las pequeñas tallas que complementan a Vírgenes de gloria —entre ellas una solemne representación del Carmen, que desde 1824 recibe culto en la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma— o de



Lámina 3. *Niño Jesús*. Iglesia de San Juan de Dios, Cádiz.

Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

San José con el Niño, destacando entre las últimas efigies ya conocidas de la capilla de los Dolores en Icod de los Vinos, las parroquias de Candelaria y Tinajo, o la moderna iglesia del Barranco de La Arena en La Orotava. En ocasiones, la presencia de ángeles que completan la figuración de otros santos le obligó a recrear personajes infantiles con fines muy diversos, no siendo ajenos a ellos los ideales de elegancia, dulzura y amabilidad que transmiten las imágenes devotas de Jesús Niño. Ejemplo claro de esa tendencia es el grupo de *San Pedro papa* existente en la parroquia matriz de la Villa, cuyos ángeles de pequeño formato —y en particular, el que sustenta la tiara papal al lado izquierdo del apóstol— son estimados como una de sus mejores figuraciones a pesar de las fechas tempranas que se barajan para datar el conjunto (c. 1810) (Lámina 4).

La realidad descrita nada tiene que ver con las imágenes que nos interesan en este ensayo: otras en las que el artista se vio obligado a acomodar y satisfacer las exigencias del momento, tendentes a completar representaciones preexistentes o sujetas a convencionalismos estéticos por medio del adorno posterior con textiles, toda clase de atributos, coronas y demás adornos suntuarios. En ellas podría reconocerse una cualidad intrínseca del arte de Estévez por su solvencia o habilidad interpretativa, capaz incluso de reinventar modelos previos y hacer suyos rasgos genéricos del pasado. Partiendo de esa idea, su producción adquiere un nuevo valor y se explica en base a la coyuntura cultural que dio sentido a piezas



Lámina 4. *Ángel* (grupo escultórico de San Pedro papa). Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

muy diversas en un primer momento. No obstante, la repetición del mismo prototipo o patrón formal esconde una realidad ineludible para aproximarnos al sentido de las muchas figuraciones infantiles que contrató durante el siglo XIX.

Las obras de Fernando Estévez no manifiestan siempre los mismos parámetros ni ofrecen la unidad que podríamos esperar de ellas, porque ocasionalmente los elementos de talla reflejan estilos o acabados muy dispares. En lo relativo a representaciones marianas de vestir, a veces el maestro trabajaría solamente su cabeza y las manos. Así aconteció, por ejemplo, con la imagen de la Candelaria en La Orotava (c. 1823) y con las del Rosario de Icod de los Vinos (¿1809?) y Santa Cruz de La Palma (1833), pero no era lo habitual. En otras como el nuevo simulacro de la Candelaria (1827) se ha constatado que la Virgen, el Niño y el maniquí interno responden a una intervención del artista, aun cuando en algunos conjuntos sucedió lo contrario. En pocas ocasiones su actividad se limitaría a esculpir efigies aisladas del Infante para completar figuraciones vestideras y de época previa, si bien hay ejemplos de ello que no suelen recordarse lo suficiente. A pesar de su corto tamaño, la Virgen del Amparo de Icod de los Vinos cuenta con un *Niño Jesús* que, si nos atenemos a la morfología y al acabado que revela, no puede corresponder con el adquirido por los mayordomos de su ermita en torno a 1746. De ahí que, como planteara ya Martínez de la Peña, el estilo de esa diminuta imagen «coincida plenamente con la peculiar forma de trabajar que tiene Fernando Estévez, que sin duda es su autor». La ausencia de noticias sobre él en las primeras décadas del siglo XIX puede deberse a que «habría sido un regalo, que no tenía por qué consignarse en los gastos» (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1987: 39). Abunda en esa posibilidad el auge devocional de dicha representación a principios del Ochocientos y la localización en domicilios particulares de otras imágenes que muestran rasgos afines, por lo que, a buen seguro, todas deben ser trabajos del maestro.⁷

Otra manifestación de esa dinámica lo constituye el *Niño* que porta en sus manos la Virgen del Rosario de Garachico, pero, a pesar de nuestros intentos por documentarlo, no han podido esclarecerse las condiciones en que se produjo el encargo ni, al menos, una cronología aproximada para datar su colocación en el convento de San Sebastián (LORENZO LIMA, 2009c: 132-134) (Lámina 5). Lo más probable es que esta pequeña talla responda a una petición atendida en La Orotava antes de 1835, ya que debe tratarse de la misma que los comisionados del Crédito Público inventariaron al clausurar el templo dominico ese año⁸ y

⁷ En próximos artículos daremos cuenta de últimos hallazgos, aunque para calibrar la pericia de Estévez respecto a la escultura de pequeño formato resulta útil el estudio de obras como el ángel que complementa a la figuración de San Isidro en la ermita del Calvario de La Orotava, entre otras.

⁸ En 1835 la Virgen y el Niño presidían la capilla mayor, donde existió «un retablo pintado de blanco y filetes amarillos de tres cuerpos con varios nichos, pero solo se usan tres del primero». En los laterales fueron ubicadas las representaciones de San Sebastián y San Bartolomé, «y solo el nicho del medio está cubierto con Nuestra Señora del Rosario [...] los demás nichos del retablo están cubiertos de firme con cuadros». Sin embargo, antes de cerrar el convento en 1821, la Virgen del Rosario recibía culto en un altar de su propia capilla. Allí se inventarió entonces «un retablo dorado, en cuyo centro está el nicho en que se halla dicha imagen con su velo de damasco encarnado, y a los costados y hacia arriba seis cuadros de madera pintados». Archivo Histórico Diocesano de La Laguna [AHDLL]: Fondo histórico diocesano. Legajo 1.354, documento 1, f. 36r; legajo 1.356, documento 21, s/f.



Lámina 5. *Niño Jesús* (Virgen del Rosario). Parroquia de Santa Ana, Garachico.
Foto: Fernando Cova del Pino.

mencionan luego inventarios de la parroquia de Santa Ana junto a sus vestidos, joyas y otras piezas de plata.⁹ Deducimos que su historia es semejante a la de la imagen mariana que completa y que, a fin de cuentas, en ambos casos se retrotrae a la actividad de una cofradía activa a principios del siglo XVII (VELÁZQUEZ MÉNDEZ, 1998: 114-117).

Al margen de dicha circunstancia, lo importante es que esta obra revela las cualidades que podrían extrapolarse a representaciones similares del artista, porque todas codifican unos rasgos que valoramos ahora como distintivos o comunes a lo largo del tiempo. Con cuidada morfología y sencillo movimiento, la figuración infantil de Estévez se caracteriza por un patrón que el maestro repite a conciencia y queda singularizado a través de un correcto planteamiento anatómico, buen modelado, ligera desproporción de los brazos e idéntico volumen en lo relativo al cuerpo, la cabeza y las extremidades. Distintivos son igualmente los rostros al quedar compuestos con amplia frente, cejas de escaso arqueamiento, cuencas orbitales resaltadas, ojos vivaces, nariz fina y poco prominente, boca pequeña, pómulos altos y mentón resaltado, aunque dichas cualidades no se reiteran siempre con la misma escrupulosidad. En cambio, sí parece común la forma de trabajar el cabello con detenimiento —por lo general a través una labor minuciosa de talla, que otorga volumen a través de incisiones con diverso grosor en la madera y la homogeneidad que procuraba luego el revestimiento policromo— o resolver el acabado por medio de unas carnaciones tenues que, ante todo, permiten destacar el sonrosado de mejillas y otras partes de la anatomía.

Las cualidades descritas son comunes a una de las efigies del *Niño Jesús* que pudo exponerse en La Orotava durante el aniversario de 2013, conservada actualmente en un domicilio de la familia Lugo (Lámina 6). Exhibida en 2002 junto a un pequeño Crucificado como esculturas de dudosa atribución al maestro (AA. VV. 2002: 85), gracias al respaldo de Juan Zárate Cologan logramos publicarla años más tarde y ratificar la autoría (LORENZO LIMA, 2009a: 114). Ahora, tras su análisis sin los trajecitos que la cubren de forma cotidiana en el ámbito doméstico, no existen dudas sobre la adscripción a Estévez porque reitera el modelo descrito antes, despierta nuevas posibilidades de análisis en torno a lo que ha dado en llamarse microimagería, y hasta singulariza las cualidades que asignamos a trabajos de mayor tamaño o empeño creativo. Lo único que no hemos podido precisar es su origen y datación, pero los propietarios actuales insisten en la idea de que formaba parte de los bienes reunidos por José de Betancourt y Castro (1757-1816). Cotejados el inventario de sus posesiones y varios documentos del archivo familiar, no consta que existiera como tal en el domicilio de la calle del Agua ni en otros inmuebles que el citado arquitecto poseyó en La Orotava a principios del siglo XIX.¹⁰ Ello pone en tela de juicio la vinculación de esta pequeña pieza con

⁹ Archivo Parroquial de Santa Ana, Garachico: Carpeta «inventarios», expedientes sin clasificar.

¹⁰ El inventario redactado en 1818 refiere «un Niño Jesús con su vara de plata», colocado en el oratorio de la «casa primera» o «principal». Sin embargo, por ese atributo y las citas posteriores del ajuar textil no podría corresponder con el que tratamos y mide apenas 35 centímetros. Tampoco figura en la relación de bienes firmada en 1867. Archivo de la Familia Betancourt, La Orotava: Documentos 9.380 y 9.483. Agradecemos a don Juan Cullen Salazar las facilidades ofrecidas para investigar en dicho fondo, así como la atención que presta a nuestras reiteradas consultas sobre el legado de los Betancourt.



Lámina 6. *Niño Jesús*. Colección particular, La Orotava.
Foto: Josué Hernández.

Betancourt, aunque no debería descartarse la posibilidad de que estuviera luego en poder de sus descendientes, ya que, hasta donde sabemos ahora, por transmisión hereditaria su historia es la misma que han tenido varias pinturas que integraban la colección de esa familia. De confirmarse el vínculo citado, este Niño Jesús sería un testimonio que insiste en la relación del artista con tan notable promotor de las artes, porque, como ya es conocido, José de Betancourt le respaldó en todo momento (HERNÁNDEZ PERERA, 2013: 47-52) y propició el encargo de esculturas suyas para templos de la Villa (RODRÍGUEZ MESA, 1988: 145).

El tamaño de muchas tallas del Infante es otro elemento a tener en cuenta, ya que en el catálogo de Estévez no abundan obras de corto o mediano formato. Tal circunstancia tiene poco que ver con lo sucedido realmente, puesto que el artista afrontó ese tipo de representaciones —sobre todo imágenes del Niño Jesús y Crucifijos— desde el tiempo en que recibía instrucción en Las Palmas de Gran Canaria (ÁLVAREZ RIXO, 1994: 208). Sin embargo, ni ello ni la reiteración con más o menos fortuna del modelo descrito son indicios que validan la atribución de obras con problemas de catalogación por las dudas que suscita su análisis formal. Últimos estudios han llamado la atención sobre esa coyuntura (FUENTES PÉREZ, 2014: 77-79), pero, al carecer de indicios fiables en muchos casos, se antoja difícil emitir una opinión concluyente. Con todo, nos parece discutible la autoría de una pequeña talla del Infante que recibe culto en la iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma, aunque Fernández García era partidario de su atribución y lo expresó así en ocasiones (FERNÁNDEZ GARCÍA, 1971) (Lámina 7). De ella sabemos poco a nivel documental, aun cuando sus cultos heredaran prácticas iniciadas al amparo de la cofradía del Dulce Nombre que existió en tiempos de los frailes y la religiosidad contrarreformista (HERNÁNDEZ CORREA, 2008). En lo que respecta al siglo XIX, las funciones más notables se retrasan a la década de 1860 y contemplaron, incluso, la impresión de una novena propia en 1871 para contrarrestar «la impiedad, los engaños de la malicia, los errores de la ignorancia (...) y los goces de los sentidos» (Pérez Hernández, 2007: 249). Lo más probable es que esta efigie sustituya a la entronizada en el mismo templo después de 1790, ya que la anterior perecería entre las llamas «porque la quemó un fraile que estaba loco [fray Antonio Rodríguez] en la víspera de la Circuncisión [31 de diciembre de 1789], a media noche».¹¹

Por el aspecto que ofrece y por la ausencia de documentos para datarla, no se presta a una catalogación fácil ni consensuada. Sin embargo, al margen de su débito respecto al arte de Estévez, valoramos esta pieza como un trabajo esmerado y digno de tenerse en cuenta para calibrar la actividad de escultores que nacieron en La Palma a lo largo del siglo XIX. Resulta de mejor calidad que lo conocido hasta ahora sobre muchos de ellos, pero tal apreciación no debe conducir a engaños ni menospreciar la labor de quienes encontraron un modelo insuperable en la plástica de nuestro artífice. Un maestro solvente y de trayectoria cambiante como Aurelio Carmona (1826-1901) fue capaz de innovar a partir de las obras de Estévez

¹¹ Por razones estéticas no compartimos la identificación entre la obra actual y la documentada en 1790, sugerida inicialmente por LORENZO RODRÍGUEZ (2010, I: 34).



Lámina 7. *Niño Jesús*. Iglesia de Santo Domingo, Santa Cruz de La Palma.
Foto: Josué Hernández.

que conoció en Santa Cruz de La Palma y La Orotava, aunque la talla de Santo Domingo ofrece mejor acabado que otras representaciones suyas¹² e, incluso, que algunas de la misma iconografía esculpidas por autores palmeros a lo largo del Ochocientos.

Problemas similares revela otra figuración del Infante que las monjas concepcionistas de Garachico conservaron hasta no hace muchos años en clausura y que, a raíz de reformas producidas en su iglesia, quedó al culto público en una hornacina del retablo de Cristo Predicador (Lámina 8). La duda radica en saber si fue una obra clave para los cultos tributados en el templo conventual desde época previa, ya que a finales del Seiscientos la religiosa Magdalena de Santa Catalina costeaba anualmente la fiesta del Dulce Nombre y años más tarde, en escritura que firmó ante escribano público el 25 de noviembre de 1704, acabaría dotando la «víspera, misa y procesión del Jesús» con el requisito de que dicha imposición fuera continuada por su pariente Juan Bautista de Herrera y Ayala, marqués de Adeje (VELÁZQUEZ MÉNDEZ, 2006: 8-10). A pesar de los intentos realizados para conocer el origen del simulacro decimonónico, nada hemos podido averiguar sobre él ni sobre la identidad de los comitentes, pero, como nos previno la abadesa sor Ángeles Palenzuela, pudo pertenecer a alguna religiosa que profesó en el monasterio durante los siglos XIX y XX. En efecto, por sus características, pequeño tamaño y configuración tipológica responde a los usos que este tipo de efigies recibió en los ámbitos domésticos y conventuales desde las centurias precedentes. Sin embargo, a diferencia del ejemplar de La Palma, el que tratamos de Garachico no ofrece dudas en lo relativo a su vínculo con el arte de Estévez.¹³ Basta contemplarlo sin vestidos y adornos de plata para percatarnos de unas cualidades que se acomodan fácilmente a los rasgos ya señalados, aunque en este caso coincide con la efigie particular de La Orotava en el volumen concedido a brazos y manos, la definición anatómica y el esmerado tratamiento policromo. Sus rasgos manifiestan una concreción mayor en lo relativo al rostro y el hábil tallado del cabello insiste en la pericia del maestro para infundir una apariencia afín a esculturas de pequeño formato, algo que, desde luego, no puede advertirse siempre con tanta claridad. Pese a ello, esta pieza despierta interés por una policromía que, aunque pudo recibir retoques con el paso del tiempo, manifiesta rasgos inequívocos del quehacer de nuestro imaginero en el suave sonrosado de las carnaciones y en otros detalles que fueron recreados a punta de pincel.

La última efigie del Niño Jesús que vinculamos con Estévez es también un trabajo de entidad e insólito por su configuración material, puesto que el artista debió esculpirla para completar un conjunto previo y ajeno a los postulados neoclásicos que tanto iba a defender hasta el final de su vida (Lámina 9). Se trata del *Infante* que complementa a una representación previa de San José, sobre la

¹² De Carmona podría ser, entre otros, el *Niño* que conserva el templo de San Marcos en Agulo, acaso el mismo que José Méndez Salazar refiere como donación en su testamento de 1854. AHDLL: Fondo parroquial de San Marcos, Agulo. Legajo 7, documento 3.

¹³ Agradecemos a Gustavo Cruz Hernández y a Josué Hernández Martín que nos pusieran sobre la pista de esta obra. De Hernández Martín son también buena parte de las fotografías que ilustran el artículo, por lo que reconocemos una deferencia extensible a Fernando Cova del Pino y a Ricardo Marante Ortega.



Lámina 8. *Niño Jesús*. Iglesia y monasterio de Nuestra Señora de la Concepción, Garachico.
Foto: Josué Hernández..



Lámina 9. *San José con el Niño*. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.
Foto: Josué Hernández.

que no existieron valoraciones ni juicios estéticos hasta fecha reciente (LORENZO LIMA, 2009a: 114-115). Planteamos entonces la posibilidad de que dicha talla fuera titular del convento de monjas clarisas de San José, instaurado en La Orotava a principios de 1601. Indicios documentales y su planteamiento iconográfico nos llevaron a sugerir esa hipótesis, pero el tema sigue sin aclararse del todo porque la iglesia de la Concepción conserva hasta tres representaciones diferentes de dicho santo (AA. VV. 2003: 131-132). Además, sabemos ahora que la efigie de la parroquia tuvo cofradía durante el siglo XVIII y que su actividad cultural era secundaria en tiempos del obispo Manuel Verdugo. Al presentar las cuentas en 1805, su mayordomo relataba que la procesión anual por las calles «no se ha continuado por la falta de asistentes» y que ello obvió un gasto importante por el pago de la rama y de los frailes que concurrían a la misma. A pesar de esa limitación, siguió costeando las misas cantadas «en el altar y capilla (...), cuando el santo se manifiesta».¹⁴

Gracias a la relectura de varios documentos y apuntes contables, ratificamos la idea de que el San José intervenido por nuestro artífice ocupó una hornacina existente en el retablo mayor del templo conventual. Próximo a ella, en otro nicho del conjunto lignario y a considerable altura, recibía culto la representación ya citada de *Santa Clara de Asís*, que suponemos esculpida por Estévez a finales de la década de 1820 o quizá algo más tarde (Lámina 2). Ambas son inventariadas allí al tiempo de clausurar el monasterio en octubre de 1868¹⁵ y fueron trasladadas luego a la cercana iglesia de la Concepción, donde se conservan desde entonces. Las cuentas de su mayordomía consignan en 1868 el pago de varios oficiales que «trajeron a la parroquia algunos objetos del suprimido convento de monjas claras»¹⁶ y, si nos atenemos a fotografías antiguas y a lo recogido en inventarios posteriores de la parroquia, deducimos que la imagen fue colocada en una hornacina habilitada sobre el altar del retablo colateral de la Epístola, dedicado ya al Señor Preso.¹⁷ No en vano, cabe la posibilidad de que parte de ese retablo y la hornacina que dio cabida en un primer momento al conjunto de San José con el Niño fueran compuestos con piezas trasladadas desde el mismo monasterio (Rodríguez Álvarez y Lorenzo Lima, 2014: 881).

Al margen de cuál sea su origen y datación, el grupo revela la continuidad de los trabajos emprendidos por Fernando Estévez para el complejo de religiosas clarisas. El taller y domicilio donde vivió hasta 1850 se encontraban a pocos metros de la iglesia conventual y, como muchos vecinos de la Villa de Abajo,

¹⁴ Archivo Histórico Diocesano de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria: Sección 8, parroquial. Caja «La Orotava», expedientes sin clasificar.

¹⁵ A la hora de describir el retablo mayor, los redactores del inventario informan sobre la existencia «en el cuarto [nicho] de San José con un solio de plata y una azucena del mismo metal, el Niño con su corona de plata, y una capa de tisú encarnada con galón dorado [...]; en el segundo [nicho] Santa Clara, que tiene en la mano derecha una custodia de plata maciza, en la izquierda un báculo de palo con papel platiado y en la cabeza un solio de plata sobredorado». Archivo Municipal de La Orotava, La Orotava: Sección Patrimonio. Caja «conventos», expedientes sin clasificar.

¹⁶ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava [APCLO]: Caja «Cuentas de fábrica». Legajo de cuentas parroquiales 1868-1869, s/f.

¹⁷ APCLO: Caja «inventarios». Inventarios, expedientes sueltos sin clasificar.

integrantes de su familia no fueron ajenos a los cultos oficiados en él con esmero monjil. Las cuentas del monasterio y sus moradoras citan de forma puntual las atenciones dispensadas por «quienes viven en nuestros contornos», así como algunas funciones que coincidían, precisamente, con las festividades de San José, Santa Clara, la Concepción, Semana Santa y Navidad. La del santo titular era desde tiempo atrás una talla importante, porque, junto a otra de la *Inmaculada* que presidía el templo y fue llevada a la parroquia de San Juan antes de la exclaustación forzosa de 1868, recibió entonces el calificativo de «buena efigie».¹⁸ Sin saberlo, las autoridades del siglo XIX exaltaron los valores de una pieza que no dudamos en vincular con maestros activos en Sevilla durante los primeros años del Seiscientos, cuando la escultura andaluza —y particularmente la de dicha ciudad, uno de los focos creativos de mayor repercusión en el mundo hispano durante el Antiguo Régimen— atisbaba nuevos derroteros estéticos por su aproximación al naturalismo barroco (RODA PEÑA, 2010: 273-306). Sería, pues, coetánea al trabajo que desplegaron allí autores influyentes como Andrés de Ocampo (...1555-1623), Gaspar Núñez Delgado (...1555-1606), Blas Hernández Bello (...1560-1626...) o, muy especialmente, Diego López Bueno (...1568-1632), pero no resulta fácil asociarla con su arte ni con el de otros que adoptaron en fecha temprana las directrices del nuevo estilo (RODA PEÑA, 2013: 143-178). El encuadre estilístico del grupo coincide en el tiempo con la fundación del convento e incita otras novedades en el apartado iconográfico, porque, como nos hicieron ver Roda Peña y Herrera García, su hipotético envío a Tenerife sería coetáneo al momento en que empezaba a divulgarse la representación de San José con el Niño itinerante, recurrida luego por imagineros de la misma Sevilla y de otras localidades andaluzas. Con todo, por motivos que desconocemos y en una fecha sin precisar todavía, Estévez limitó su intervención a reemplazar la efigie primitiva del Infante por la que conocemos ahora y quizá intervenir la peana del santo con el propósito de integrarla adecuadamente, aunque tampoco ha podido determinarse si las carnaciones al pulimento, otros elementos de la policromía y sus motivos ornamentales de oro visto describen lo que podríamos llamar apariencia original.

Intuimos que este trabajo supuso un reto para el imaginero, al tener que adaptarse a la representación previa y acomodar su labor a lo convenido siglos atrás, tanto en el plano escultórico como pictórico. De hecho, parece probable que Estévez sustituyera una obra de similar composición, tamaño y estudio gestual. Sólo así se entiende la unidad que revela el grupo con piezas de cronología dispar y la incorporación de una efigie armónica e infrecuente para su catálogo, ya que elude el revestimiento habitual con tejidos encolados y no supera los 50 centímetros (Lámina 10). Pese a ello, el nuevo Niño porta sandalias sujetas al tobillo y queda representado con túnica corta, abierta al pecho y recogida por encima de la cadera con cinta rosa. En los pliegues verticales y de largo trazado que manifiesta el atuendo se advierte un interés por responder a las exigencias

¹⁸ La imagen de la Virgen ya recibía culto en mayo de 1682 y últimamente fue adscrita al imaginero de Sevilla Pedro Roldán (1624-1699), cuestionando con ello hipótesis previas. Cfr. RODA PEÑA, 2012: 322-323.



Lámina 10. *Niño Jesús* (grupo escultórico de San José con el Niño). Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.
Foto: Josué Hernández.

figurativas del encargo, pero no así en el movimiento que generan la cabeza y sendas extremidades a través de un contraposto desequilibrante. Con ese recurso el imaginero supo otorgar dinamismo a la figuración y, desde luego, eludió los volúmenes compactos y cerrados del bulto josefino (Lámina 9).

Al margen de dichas concesiones, esta obra nos previene sobre la capacidad de Estévez para amoldarse a la directriz de maestros previos sin renunciar a los rasgos que manifiestan sus representaciones infantiles. En la talla del Infante se atisba el modelo descrito con anterioridad, pero la definición morfológica del rostro y de los brazos ofrece mejor acabado que el perceptible en las piezas ya tratadas de La Orotava y Garachico. El trabajo del cabello con un tratamiento meticuloso y la recreación de los rasgos fisonómicos son dignos de elogio, así como el ornato o revestimiento polícromo de buena parte de la efigie. A pesar de que la suciedad esconde algunos matices, pueden advertirse aún el sonrosado de las carnaciones, sencillos estofes en las mangas del atuendo y detalles a punta de pincel que fueron recreados con una precisión extrema. Insólita es también la ornamentación de la túnica por medio de cincelados muy precisos, al ser cubierta en toda su superficie con soluciones cromáticas que recuerdan a las corlas o barnices bronceados que Estévez y otros maestros de su tiempo utilizaron en obras de mayor tamaño. Las cenefas que simulan galón textil al borde y los repertorios florales fueron trabajados en estuco de diverso grosor y volumen, aumentando la valía de una pieza a todas luces notable. Al ignorar su datación, no puede advertirse si anticipa o reitera el modelo reproducido en las efigies de *San José con el Niño* que existen en la iglesia de Santa Ana de Candelaria —grupo costeado por los frailes dominicos de dicha localidad en diciembre de 1820, junto a «un cajón para conducirlo»¹⁹ y en la parroquia de Tinajo, a buen seguro el conjunto esculpido en La Orotava después de 1827 (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 1990, II: 144-145).

3. CONCLUSIONES

A raíz de lo expuesto podría deducirse que el catálogo de un artista como Estévez es susceptible de adiciones y correcciones, ya que nuestro conocimiento acerca de su trayectoria vital y profesional varía en función de hallazgos documentales, la localización de obras nuevas y el vínculo de toda clase efigies con lo producido por imagineros contemporáneos dentro y fuera del Archipiélago. Quizá en ello reside la clave para contextualizar adecuadamente su actividad, porque, a nuestro juicio, todavía pueden atribuírsele algunas esculturas que permanecen inéditas en templos y domicilios insulares. Sin embargo, no debemos sobrevalorar el componente formal o estético de dichas realizaciones. La historiografía tiende a interpretar su producción en clave artística y descuida aspectos relevantes como la realidad cultural, los motivos que alientan cada contratación o los revestimientos polícromos, al igual que datos

¹⁹ Archivo Histórico Nacional, Madrid: Clero. Libro 2.347. Libro de gasto del convento de Candelaria (1815-1835), s/f.

de vital importancia como la cronología y la correcta periodización de obras ya conocidas. Es cierto que los documentos conservados impiden precisar esas cuestiones en muchos casos, pero ello no debe eludir el estudio pormenorizado de las piezas y de las razones que justificaron su existencia en un primer momento. Así, cuanto más sepamos de ellas abundaremos en el conocimiento de la realidad social, religiosa y creativa para establecer lecturas paralelas y tener una visión panorámica de lo que concernió a quien era conocido entonces como «el escultor de la Villa».

Las efigies del Niño Jesús que tratamos sirven de excusa para alentar otras posibilidades de análisis, aun cuando no sepamos mucho de ellas a nivel documental. En todo caso, la lectura propuesta nos permite debatir sobre la reinención de modelos, el vínculo de su autor con la plástica foránea, el uso y la significación de tallas tan pequeñas, su acomodo a creaciones previas, las necesidades representativas del momento e, incluso, el éxito de un estilo dulce y amable que no puede entenderse sin las inquietudes devocionales del siglo XIX. Todavía queda mucho por investigar sobre este artista y la repercusión de su obra en un medio específico como el isleño, porque, aunque en ocasiones no lo parezca, Fernando Estévez sigue siendo un desconocido para el gran público y sus propios estudiosos.

4. BIBLIOGRAFÍA

- 225 aniversario (2013): *225 aniversario del nacimiento de Fernando Estévez. 1788-1854* (programa de mano), Ayuntamiento de La Orotava, La Orotava.
- AA. VV. (2002): *Congreso de historia local. Memoria*, Ayuntamiento de La Orotava, La Orotava.
- AA. VV. (2003): *El tesoro de la Concepción* [catálogo de la exposición homónima], Ayuntamiento de La Orotava, La Orotava.
- AA. VV. (2013): *Vitis florifera. La Virgen del Carmen de los Realejos, emblema de arte, fe e historia*, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, Los Realejos.
- ÁLVAREZ RIXO, J. A. (1994): *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*, Ayuntamiento de Tenerife y Cabildo de Tenerife, Puerto de la Cruz.
- ALLOZA MORENO, M. A. (1981): *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, ACT, Santa Cruz de Tenerife.
- «Actos conmemorativos» (2013): «Actos conmemorativos», *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel* 6: 27-52.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1990): «Esculturas del imaginero don Fernando Estévez en Lanzarote», en *Jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura*, t. II, Cabildo de Lanzarote, Arrecife: 134-147.
- Exposición (1988): *Exposición antológica. Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*, Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J. (1971): «Puntualización al primer catálogo de las obras de Fernando Estévez publicado por Pedro Tarquis», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9/1/1971.

- FUENTES PÉREZ, G. (2014): *Fernando Estévez* [colección de artistas canarios, 50], Islas Canarias, Gobierno de Canarias.
- HERNÁNDEZ CORREA, V. J. (2008): «El Dulce Nombre: fiestas del 1 de enero en Santa Cruz de la Palma (siglos XVI-XVIII)», *Navidad 2008-2009* [programa de actos], Ayuntamiento de Santa Cruz de la Palma, Santa Cruz de La Palma.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (2013): «El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José de Betancourt y Castro», *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel* 6: 47-52.
- IZQUIERDO PÉREZ, E. (2013): «Nueva conmemoración del escultor Fernando Estévez», *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel* 6: 41-45.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009a): «Comentarios en torno a un retablo. Noticias de Fernando Estévez y la actividad de su taller en La Orotava (1809-1821)», *Revista de Historia Canaria* 191: 103-134.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009b): «A propósito de Fernando Estévez y su producción imaginera. Valoraciones sobre una nueva escultura en el Puerto de la Cruz», *Catharum. Revista de Ciencias y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias* 10: 5-12.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009c): «Una escultura para los nuevos tiempos. Fernando Estévez y la Virgen de Candelaria», en C. Rodríguez Morales (coord.), *Vestida de sol. Memoria e iconografía de Nuestra Señora de Candelaria* [catálogo de la exposición homónima], Servicio de publicaciones de CajaCanarias, La Laguna: 119-135.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011): «Espacios para el ocio en la ciudad del siglo XIX. Fernando Estévez y la Alameda de La Orotava», en R. J. González Zalacain, B. Divasson Mendivil y J. Soler Segura (coords.), *IV jornadas Prebendado Pacheco de investigación histórica*, Ayuntamiento de Tegueste, Tegueste: 425-460.
- LORENZO RODRÍGUEZ, J. B. (2010): *Noticias para la historia de La Palma*, Cabildo de La Palma y Gobierno de Canarias, Santa Cruz de La Palma.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1987): *Historia de la ermita de la Virgen del Amparo* (Icod) [cuadernos de arte e historia de Canarias, nº 2], s. l., Santa Cruz de Tenerife.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, J. E. (2007): *Las personas de valer. El mundo de la burguesía en La Palma en el siglo XIX*, Cabildo de La Palma, Santa Cruz de La Palma.
- RODA PEÑA, J. (2010): «La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo», en L. Gila Medina (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica*, Arco Libros, Madrid: 273-306.
- RODA PEÑA, J. (2012): *Pedro Roldán 1624-1699, escultor*, Arco Libros, Madrid.
- RODA PEÑA, J. (2013): «El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco», en L. Gila Medina (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada: 143-178.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, J. y LORENZO LIMA, J. A. (2014): «De templo ilustrado a Monumento Histórico Nacional. Reformas e intervenciones contemporáneas en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava», en *Actas del XX coloquio de Historia Canario-Americana (2012)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 876-890.

- RODRÍGUEZ MESA, M. (1988): *Un canario al servicio de Carlos III. José de Betancourt y Castro*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2011): *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna* [tesis doctoral inédita], Universidad de La Laguna, La Laguna.
- VELÁZQUEZ MÉNDEZ, J. (1998): *Convento de San Sebastián de Garachico. Apuntes para su historia*, Ayuntamiento de Garachico, Garachico.
- VELÁZQUEZ MÉNDEZ, J. (2006): «La fiesta del Santo Nombre de Jesús en el convento concepcionista de Garachico», en *Semana Santa 2006*, Ayuntamiento de Garachico, Garachico: 8-10.