

**APRECIACIONES SOBRE LA ESCULTURA PERDIDA
DE NUESTRA SEÑORA DE CANDELARIA, CANARIAS.
NUEVA CATALOGACIÓN CRONOLÓGICA Y SU
ASIMILACIÓN CON EL RENACIMIENTO ESPAÑOL
(CA. 1520)**

**APPRECIATIONS ON THE LOST SCULPTURE OF
OUR LADY OF CANDELARIA, CANARY ISLANDS.
NEW CHRONOLOGICAL CATALOGING AND ITS
ASSIMILATION WITH THE SPANISH RENAISSANCE
(CA. 1520)**

RESUMEN

Este estudio examina en profundidad la efigie de la Virgen de Candelaria de Canarias, perdida en 1826, a partir de descripciones, retratos y veras efigies. Se propone una nueva catalogación para la escultura a través del análisis de sus elementos formales y la revisión de documentación existente que la identifica como obra renacentista del ámbito hispano que hasta ahora había sido encuadrada a mediados del siglo XV. Se busca, además, comprender su configuración volumétrica original en base a varias concomitancias estilísticas con el Renacimiento español alrededor de 1520.

PALABRAS CLAVE

Renacimiento; escultura policromada; guanches; siglo XVI; Tenerife.

ABSTRACT

This studio inspects the canarian Virgen de Candelaria sculpture, lost in 1826, in depth from descriptions, portraits and truthful effigies. A new cataloging for the sculpture is proposed. Until now, through the analysis of its formal elements and the revision of the existing documentation that attributes it to a Renaissance work from the Hispanic area, it had been catalogued in the mid-15th century. It is also searched to comprehend its original volumetric configuration based on several stylistic coincidences with the Spanish Renaissance around 1520.

KEYWORDS

Renaissance; polychrome sculpture; guanches; 16th century; Tenerife.

ALEJANDRO HERNÁNDEZ PÉREZ

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

<https://orcid.org/0009-0008-9815-5583>

alejandro.hernandez.09@ull.edu.es

Recibido: 6/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.77>

INTRODUCCIÓN

En su estudio *Precisiones sobre la escultura de la Candelaria venerada por los guanches de Tenerife* Jesús Hernández Perera analiza un cuadro con esta representación que encontró en la colección de don José Peraza de Ayala. La escultura, arribada con fines doctrinales a las islas mucho antes de la conquista que, tristemente, desapareció en un aluvión en 1826, se presenta sin su sobrevestimenta dejando ver la forma escultórica original. El historiador del arte, extrañado por el relato tradicional sobre su origen, la cataloga a mediados del siglo XV y no a finales del XIV como se pensaba hasta entonces.

Cumplíndose este año el centenario de su nacimiento parece propicio realizar una revisión sobre esta catalogación, pues, aunque no se conserve la escultura original, proponemos una hipótesis de trabajo nueva sobre su origen que modificaría el contexto cronológico comúnmente aceptado, así como el taller de procedencia, una hipótesis construida a partir de los diferentes retratos, descripciones y veras efigies. En concreto en este artículo se plantean unas fechas mucho más tardías a las que, tradicionalmente, se han propuesto para la escultura, encontrando un mejor encuadre con las obras renacentistas españolas que con prototipos góticos del cuatrocientos y mucho menos del trecentos.

Por otro lado, se pretende un acercamiento a la producción escultórica del llamado Renacimiento español inicial, con la que la escultura guarda ciertas reminiscencias y concomitancias estilísticas a poner en valor.

CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen verdaderamente pocos datos de la fecha exacta en la que fue traída la efigie y sus circunstancias. Ni siquiera en *Le Canarien*, documento elaborado entre 1404 y 1420¹, fruto de la primera toma de contacto realizada por el barón normando Jean IV de Béthencourt, se menciona presencia alguna de una escultura en Tenerife (Aznar Vallejo 2003).

En realidad la referencia más antigua sobre el origen de la imagen es bastante tardía. Fue relatada por el fraile franciscano Martín Ignacio en 1580, redactado en los cuadernos de viaje del agustino fray González de Mendoza. En él, comenta que la escultura se halló sobre una piedra en una cueva de la costa del sur de Tenerife:

En una cueva, que el día de hoy es Parroquia, donde acostumbraban los pastores guarecerse de las aguas y otras inclemencias del cielo y meter sus cabras (que era el ganado que en aquel tiempo había en aquellas islas, de lo cual hasta el día de hoy ha quedado mucha abundancia), yendo un día un pastor de ellas a meterlas en la dicha cueva, las cabras se

desparramaron de una gran claridad que vieron en lo interior de ella y volvieron con gran furia a salirse a lo raso con tanto temor, que no pararon en muy gran distancia. Pues como el pastor viendo esta novedad, entrase en la cueva para entender quién la había causado, y después de vista la claridad y el bulto, tomase una piedra en el puño de él, que todo lo que le duró la vida estuvo cerrado en testimonio de milagro. Sabido esto por los moradores de las dichas islas, la comenzaron a tener grandísima veneración, llamándola Madre del Sol: la cual devoción ha quedado y está viva el día de hoy en todos los naturales, a quien los españoles llaman guanches; y la adoran tanto como al mismo Dios, haciéndole cada año el día de la Candelaria gran fiesta, en la cual cantan y bailan y hacen otras muchas cosas de muy gran regocijo y fiestas (González de Mendoza 1944, 301).

El relato es coincidente con algunas partes de la versión que realizará el fraile dominico Alonso de Espinosa Montemayor años más tarde, en 1594 (Espinosa 1594, 31-42), añadiendo dos pastores y doble milagro pero ubicando su encuentro en la playa del Socorro de Güímar.

Se ha de entender que la leyenda sobre el hallazgo es anterior, estaba presente en el imaginario popular y se originaría por una reestructuración de relatos orales sobre acontecimientos reales a los que, con el paso del tiempo, fueron añadiéndose elementos y detalles más específicos. Lo que suele suceder usualmente con este tipo de narrativas.

Espinosa redacta una versión mucho más milagrera, si cabe, con el fin de legitimar una aparición extraordinaria por intenciones e intereses propios de su época. De sus elocuentes conclusiones afirma que la escultura apareció en el año 1400 -noventa y cuatro años antes de la conquista- y “fué por ministerio de Angeles a esta Isla traída, y por sus manos labrada. Porque es casi imposible, que obra tan prima y tan perfecta, manos de mortales vuiessen hecho” (Espinosa 1594, 36-37). No se debe tampoco descartar lo redactado por Espinosa, simplemente leer con criterio lo que escribe para interpretarlo correctamente.

Lorenzo Santana afirma que Espinosa pasa por alto, desconoce o ignora a su conveniencia mucha documentación del quinientos en referencia al origen de la escultura (Santana Rodríguez 2009, 23). Pero lo que sí relata el dominico es la presencia de otras efigies en la isla, entiéndase de campaña o de misiones, que habían sido traídas en algún momento previo y encontradas por los castellanos en sus incursiones. Cuestión que trata también el historiador Tomás Arias Marín de Cubas en su monografía *Conquista de las siete yslas de canaria*, publicada en 1687, al encontrar su posible origen en los referidos misioneros mallorquines:

Llevaron dícese que fueron doce imágenes, de las que sabemos, son, Nuestra Señora de Candelaria, san Juan Bautista desnudo como canario; san Marcos Evangelista, san Agustín; san Nicolás Obispo, que es mui célebre en Aragón onde está la campana que fue allí la antigua Bilbilis; a las márgenes del río Ebro; san Antón Abad, sancta María Magdalena, y sancta Catalina de Alexandria [...] afirmese que era por los años 1363 quando estas imáge-

¹ Existen dos versiones de la misma crónica escrita por los capellanes de la expedición Jean Le Verrier y Pierre Boutier, el códice Egerton 2709 y el códice Montruffet, de Gadifer de La Salle y Jean V de Béthencourt respectivamente. En este caso nos referimos a la versión de Gadifer adquirido por el Museo Británico en 1888.

nes i tres religiosos Bartolomé, Thadeo sacerdotes y Mathías lego; de quien resan los anales de los frailes italianos de San Agustín que estuvieron en la ysla de Canaria algunos años predicando i manteniendo a los fieles en la fee de Jesuchristo: también lo dice el padre fray Juan Marques libro de el Origen de los hermitaños de San Agustín, cp. 19, s4 (Arias Marín de Cubas 2021, 362)².

Estas esculturas tuvieron que ser de pequeño formato para la cómoda manipulación en una geografía en parte desconocida. A su reducido tamaño y morfología gótica aluden Jesús Pérez Morera y Carlos Rodríguez Morales que estudiaron en profundidad tanto las subsistentes como otras registradas (Pérez Morera y Rodríguez Morales 2008, 26-27). Como ejemplos, se citan la *Virgen de las Nieves* (fig. 1) patrona de La Palma, que Miguel Ángel Martín atribuye a la producción sevillana de Lorenzo de Mercadante (*act.* 1454-1468) (Martín Sánchez 2009, 133; 2008, 34-35), la *Virgen de Tajo* en Arico, la *Virgen de la Consolación* de Santa Cruz de Tenerife o la primitiva *Virgen del Pino* de Teror que recientemente se ha relacionado con la *Virgen de las Nieves* en Gran Canaria (Sánchez Rodríguez 2008, 541-543)³.

La presencia de estos misioneros franciscanos en la isla de Tenerife, según Gabriel Escribano Cobo y Alfredo Mederos Martín, se ve avalada por el presunto contacto que hicieron con el mencey⁴ de Adeje en 1347 al estudiar en profundidad el potencial arqueológico del puerto de La Caleta, que les sirvió como desembarcadero según afirman sus hipótesis (Mederos Martín y Escribano Cobos 2016, 196). Otro documento que lo avala es la bula papal emitida por Clemente VI donde autoriza por esas fechas a “Johanni de Auria y Jacobo Sagirara, ciudadanos de Mallorca [...] trasladarse personalmente a la isla de Canaria y a otras que están cerca [...] para convertir a la fe católica y a honestas costumbres unas gentes paganas” (Quartapelle 2015, 59).

En muchas ocasiones se ha planteado que los naturales obtuvieron la escultura por este medio para relacionarla con una deidad del imaginario religioso guanche (Torriani 1999,

234)⁵ Según el relato de Espinosa, fue el mencey de Güímar el responsable de llevarla a su casa-cueva en *Chinguaro* y comenzaron a venerarla allí sobre un lugar “alfombrado con gamuzas de piel de cabra” adornando el entorno “con hierbas de mucho olor” (Castillo Ruiz de Vergara 2005, 165). Posteriormente, se pasó a la cueva de *Achbinico* por consejo de Antón guanche, un natural convertido al cristianismo por Hernán Peraza que les comentó que debía de venerarse allí, en un lugar más adecuado. La figura de este niño convertido no tiene rigurosidad histórica al carecer de documentación y la talla parece más bien acabar en ese lugar porque acostumbraban a “haberla tenido en otras partes porque los que la trajeron no se la jurtaran” (Arias Marín de Cubas 2021, 223).



Fig 1. *Virgen de las Nieves (facsimil)*. Lorenzo Mercadante de Bretaña. Siglo XV. Museo Camarín de las Nieves. La Palma.

² Es interesante que en 1625 se documenta un altar en el convento de Candelaria que alberga una escultura de San Juan Bautista que había aparecido junto a la Virgen según recoge la documentación existente: (Santana Rodríguez, 2021).

³ Sánchez Rodríguez en base a las hipótesis de otros autores como la profesora Constanza Negrín Delgado o Lorenzo Santana Rodríguez, expone que la imagen actual de la Virgen del Pino tiene su origen en el siglo XVI. La encontrada por los conquistadores en lo alto del famoso pino tuvo que ser una imagen de campaña que de hecho aparece mencionada al culto junto a la nueva en los inventarios del quinientos y puede corresponder a esta pequeña efigie de Malinas.

⁴ Nombre que reciben los líderes o “reyes” nativos de las Islas Canarias que tienen bajo su dominio un territorio de la geografía denominado menceyato.

⁵ Según Leonardo Torriani, ingeniero y arquitecto italiano nacido en el quinientos, a la efigie la llamaban “Chaxiraxi” o “Armaxes Guaiaxiraxi, que significa «la Madre de aquel que sustenta el mundo»”. Aunque esta traducción es de clara influencia cristiana y sumamente posterior, el fonema puede ser certero, válido e interesante.

La tradición ubica la cueva de *Achbinico* o cueva de San Blas en la ermita que está tras el convento dominico y la basílica (fig. 2). Puede ser que esta cueva fuera realmente otra de las muchas que hay en el lugar, ya que la imagen fue trasladada en varias ocasiones y la documentación existente del siglo XVIII hace referencia a las múltiples cavidades en el recinto conventual, al inventariar por ejemplo, “una escalera de fábrica en una cueva de las de S. Blas”⁶.



Fig 2. Ermita cueva de San Blas. 1789. Real Convento de Nuestra Señora de Candelaria. Tenerife.

Pese a todas las precauciones Sancho Herrera, hijo del señor de las islas Diego de Herrera, pactando paces con los menceyatos del sur de Tenerife obtuvo noticias de la escultura que poseían. Diversos datos apuntan que el gobernador en 1464 usurpa de noche la talla sin que los nativos se percatasen y la lleva a una iglesia de las islas orientales (Espinosa 1594, 50-55; Arias Marín de Cubas 2021, 221-225; Abreu Galindo 1977, 306)⁷. Comienza a

recibir veneración hasta que desafortunados sucesos hicieron que la población, entre ellos su propio padre y el sacerdote del lugar, pensaran en una maldición o castigo por robarla. Al final la histeria colectiva supersticiosa obligó a Sancho de Herrera a devolverla⁸.

En la actualidad nuevas hipótesis aluden a que la escultura original de la que se tenía en estima fuera la venerada por los naturales mucho antes de la conquista no podía ser la perdida en el aluvión de 1826. Lorenzo Santana establece un símil de sucesos entre la *Virgen de Candelaria* y la *Virgen del Pino* de Teror en Gran Canaria (Lorenzo Santana 2006, 222-223). Esta última había sido sustituida por la actual en el primer cuarto del siglo XVI, obra atribuida al escultor Jorge Fernández Alemán (Hernández Díaz 1974, 82), a tenor de las necesidades de una pieza de mayor envergadura para el culto mariano.

Este tipo de sustituciones era bastante común a principios de la modernidad en las islas. Carlos Rodríguez Morales apunta en un reciente estudio varios casos insulares donde se dan, aludiendo a la hipótesis de Santana en el caso candelariero (Rodríguez Morales 2023, 152). Según los autores es conveniente pensar la posibilidad de que Sancho Herrera nunca devolviese la talla a los nativos de Tenerife y en consecuencia se pensase en encargarse o dar una nueva escultura para ellos, catalogada a mediados del XV por Tarquis Rodríguez y ajustada entre 1440 y 1450 por Hernández Perera (Tarquis Rodríguez 1968, 70; Hernández Perera 1975, 56-58). Este último también menciona la hipótesis de que fuera traída por Diego de Herrera en 1464.

Aunque la hipótesis es lógica y sugerente, las características morfológicas que presenta la escultura son cuestionables de ser catalogadas a mediados del cuatrocientos. A ello se suma la documentación encontrada por Santana Rodríguez y que, a juicio del presente estudio, data la escultura en el primer tercio del siglo XVI y no a mediados del siglo XV. Si se ha comparado el caso de la Candelaria a la del Pino de Gran Canaria, ¿qué nos hace pensar que no sucediera así en el caso de la Candelaria y que pudiera ser posterior? La respuesta es clara: el relato de Espinosa.

En ese sentido se debe, por un momento, ignorar todo el imaginario preconcebido sobre la escultura que condicionan el juicio, atendiendo primeramente a la obra como documento consultable.

junto a Betancuria.

⁸ Entre las diferentes plagas, casi como Egipto en el éxodo bíblico, Marín de Cubas nos ilustra con la muerte de ganado e incluso de personas que giraban en torno a la virgen que aparecía mirando hacia la pared en el nicho donde la habían puesto. También la inestabilidad y descontento del pueblo “que causó horror o que había de suceder alguna desgracia i nadie se atrevió a decirlo a Diego de Herrera”. Si bien Espinosa sólo recoge la versión milagrosa, donde ignora la parte humana y añade “cantos de ángeles” y “grandes resplandores” a consecuencia del robo.

⁶ Archivo Histórico Nacional [AHN], Inventario, Clero Secular Regular, 1769, f. 1. Agradecemos a Jesús Rodríguez Bravo por la facilitación del acceso a la documentación relativa.

⁷ Los relatos no son coincidentes. Para Espinosa y Marín de Cubas la escultura fue llevada a una iglesia de Fuerteventura, pero Abreu Galindo precisa que fue a parar a Teguiise, en Lanzarote, su lugar de residencia

ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y ESTILÍSTICO MEDIANTE RETRATOS Y VERAS EFIGIES

La problemática de que la escultura haya desaparecido en el aluvión de 1826 no sólo dificulta un estudio morfológico lo más certero posible, sino que, además, la mitologiza. Convierte en leyenda algo que no lo es y, a su vez, atrasa lo máximo posible su origen para acentuarlo. No la esculpieron personajes angelicales o seres místicos. Es, como argumenta el ilustrado Viera y Clavijo, “obra excelente de un escultor humano” (Viera y Clavijo 2016, 507) y precisamente esas manos humanas hablan de un contexto, una estética, una moda, una forma de hacer y, por ende, de un periodo concreto.

Para hacer el análisis se deben tener en cuenta el conjunto de retratos efectuados por los pintores y artífices canarios, sin dejar de lado las diferentes obras que, pese a no representar fielmente los volúmenes de la escultura original, dejan datos interesantes y dignos de contrastar.



Fig 3. *Virgen de Candelaria*. Nicolás de Medina. 1730-1750. Colección particular. Tenerife.
© Catálogo Vestida de Sol. Fotografía de Fernando Cova del Pino.

Retratistas reconocidos como José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), Juan de Miranda (1723-1805) o Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) han dejado en mucha estima su trabajo por la calidad de la técnica y los resultados conseguidos. Aunque, sólo dos de ellos retrataron a la Candelaria en mayor medida, otros con menos reputación como Nicolás de Medina y Villavicencio, Domingo de Baute o Jacob Machado Fiesco, también lo hicieron dejando interpretaciones muy interesantes (Rodríguez Morales 2009, 50-55).

A Nicolás de Medina se debe uno de los retratos que más interesó al profesor Hernández Perera (fig. 3). Aunque sí es verdad que no tiene la calidad artística que demuestran Rodríguez de la Oliva y Hernández de Quintana, deja trabajos como el óleo de la ermita de las Angustias de Icod de los Vinos (fig. 4) que presenta una mayor definición con respecto al primero.



Fig 4. *Virgen de Candelaria entre guanches*. Círculo de Cristóbal Hernández de Quintana. Siglo XVIII. Ermita de Nuestra Señora de las Angustias. Tenerife.

Otro retrato interesante es el atribuido a Rodríguez de la Oliva por Jesús Rodríguez Bravo (fig. 5) dada la destreza y fidelidad que demuestra a la hora de retratar, por ejemplo, a la *Virgen del Pino* la cual aparece con un registro casi fotográfico. De la Oliva revela un dominio del volumen y el espacio en el claroscuro que delata las dotes que tenía también como escultor, lo que diferencia su manera de pintar de Quintana, mucho más plana y efectista. Este debe ser comparado con otro realizado por el artista que se encuentra en la Iglesia de la Asunción en Bonito, Italia, que demuestra las concomitancias y las cuestiones apuntadas.



Fig 5. *Virgen de Candelaria*. José Rodríguez de la Oliva. Siglo XVIII. Colección particular. Tenerife.

Gracias al conjunto de ellos, la mayoría recogidos en el catálogo *Vestida de Sol*, la escultura puede tomar algo de forma para ser estudiada. Evidentemente se depende de obras facsímiles y no de la escultura original, lo que supone una de las debilidades del estudio como a todos los historiadores y especialistas que han tratado de analizarla. Pero revertir el proceso de interpretación de los artífices es bastante sencillo. Este ejercicio demuestra sus conocimientos sobre la escultura original y, aunque no la retrataron en vivo al estar siempre sobrevestida,⁹ seguro accedieron en algún momento a ella o incluso contaron con personas cercanas que transmitieron sus conocimientos de forma oral.

En cuanto a las pinturas, la mayoría de ellas parecen tomar como referencia principal el grabado reproducido en 1742 o el de 1707 (Muñiz Muñoz 2009, 93-103; Rodríguez Morales 2009, 33). Ello se intuye en la forma de colocar los pliegues que varía según el modelo, amén del recogido en el lado izquierdo, producto de la invención de la forma que carece de sentido alguno y se debe atribuir a erratas.

La intención no era sólo enseñar lo que había bajo las telas sino, además, mostrar las letras que tenía inscritas y que se convirtió en un reto atractivo para diferentes historiadores por su posible significación. Tal protagonismo obtuvo que paralelamente en otras esculturas, para aumentar su mitificación, se pintaron aprovechando que estaban siempre sobrevestidas. Construyeron leyendas de letras misteriosas inscritas en ellas que nunca existieron, como en la *Virgen de las Nieves* de La Palma o la *Virgen del Pino* de Gran Canaria (Martín Sánchez 2009, 63-64).

Volviendo al caso que ocupa, no tuvieron reparo en modificar pictóricamente la imagen para mostrarlas, como se puede observar en la bocamanga izquierda cuyo borde, en vez de representarse de una manera lógica, se mete hacia adentro buscando un plano bidimensional donde los caracteres se vean, a diferencia de la manga derecha que, al no tener letras que mostrar, su configuración no está reinterpretada. Con el paso del tiempo esta forma se creyó original de la escultura, al punto de que el escultor Sebastián Fernández Méndez (1700-ca. 1760) realizó para el marqués Domingo José de Herrera y Ayala una “réplica” (Amador Marrero 2009, 190)¹⁰ donde también

⁹ La escultura se encuentra sobrevestida al menos desde 1555 cuando se documenta “toda de damasco blanco, una saya, una saboyana y una corona de oro en la cabeza”, un fenómeno muy común en las islas al que hemos dedicado un artículo en el n° 206 de la *Revista de Historia Canaria*: Archivo Histórico Provincial de Tenerife [AHPT], Carta notarial, Protocolos Notariales 1.012, escribanía de Rodrigo Sánchez del Campo, f. 384.

¹⁰ Esta escultura de la iglesia de Santa Úrsula en Adeje ha sido desde siempre motivo de controversia al afirmar que se trata de una réplica exacta o incluso la propia escultura original cuando el profesor Hernández Perera, ya afirmaba que se trataba de “no una copia literal y exacta” (Hernández Perera 1975, 28-30) y ya se sabe que fue encargada a Sebastián Fernández Méndez (Mesa Martín 2018).

reitera esta apariencia (fig. 6). Da a entender que, en su encargo, nunca consultó la pieza original, únicamente los cuadros, estampas y descripciones que pudieron haberle llegado. Se dejó llevar más por la creatividad artística visible en el resto de su obra, afirma Amador Marrero, que por criterios estilísticos fiables.



Fig 6. *Virgen de Candelaria*. Sebastián Fernández Méndez. Siglo XVIII. Iglesia de Santa Úrsula de Adeje. Tenerife.

De la misma manera, la caída en el lado izquierdo del manto en la mayoría cae de forma recta, tomando las apreciaciones de Carlos Rodríguez Morales (Rodríguez Morales 2009, 36), y en otros hay un plegado sobre sí mismo que sale hacia fuera. La primera, recta y ordenada, responde a esta necesidad imperiosa de enseñar las letras. Se trata de demostrar que están ahí, mientras que, casos puntuales, muestran la segunda versión como en la vera efigie de las Angustias. Una información valiosa del aspecto presentado por la escultura original.

Por otro lado, la mencionada cinta roja que se ata con una lazada en el lado derecho también debe de cuestionarse. Esta supuesta prenda femenina, llamada *trena*, era usual en el siglo XV según expone Bernis Madrazo (Bernis Madrazo 1978, 84), y su representación escultórica puede verse en muchos casos: la *Magdalena* de la sillería del coro de la Catedral de León (Hernández Perera 1975, 37), la *Santa Bárbara* del retablo de la iglesia de la Trinidad de Alcaraz realizada hacia 1503 por Diego Copín de Holanda (act. 1460-1515), el San Juan Evangelista de la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija de Jorge Fernández (1519-1523) o la *Verónica* del museo catedralicio de Santo Domingo de La Calzada, por citar algunos ejemplos.

En ninguno de los facsímiles de la Candelaria se encuentra la lazada en su lado izquierdo, el manto se encuentra inverosímil y los pliegues de la túnica no tienen continuidad bajo la supuesta cuerda, más bien acaban ahí en una orla o agremán más propia de una sobre túnica en escote que deja ver la camisilla. Sólo el ejemplar conservado en Caracas, Venezuela, presenta esta lazada, aunque es muy discreta posicionándose sobre la orla del manto y sus pliegues siguen sin tener continuidad.

Es curioso como todas las representaciones pictóricas, salvo la presente en la colección de María Victoria Martí Cartaya en Tenerife, presentan la lazada que describe Espinosa pero la mayoría de las esculturas no lo hacen. Puntualización que no se debe obviar.

En los retratos atribuidos a José Rodríguez de la Oliva se puede observar también las diferencias en las miradas, tanto de la virgen como del niño, con respecto a los demás de Quintana (fig. 7). Mientras que sus ojos son oscuros y negros, Rodríguez de la Oliva añade un detalle muy interesante: el iris y su correspondiente pupila. Es posible que sea una interpretación del autor, pero también se puede cuestionar que estuviese recogiendo algún tipo de dato en torno a la policromía de la imagen, sin entrar en elucubraciones, muy propias de la escultura del naturalismo (Gila Medina, 2010). Así mismo, el color moreno de la encarnadura se debe a la suciedad acumulada y la aplicación de aceites para proteger la imagen, tal y como sucede en otros casos como puede ser el Cristo de La Laguna, susceptible incluso de polémica tras la eliminación de este estrato que le daba su popular color.

A la suma de todo lo expuesto, se ha de reconsiderar que la escultura de la Virgen de Candelaria de los naturales sea producto de un periodo gótico como se había catalogado

hasta ahora. La ausencia de una composición grácil propia de las obras flamencas de ese periodo; la utilización de rasgos naturales: ojos almendrados, nariz griega y labios voluminosos, en vez de ojos, nariz y boca pequeñas y estilizadas; pero, sobre todo, la corporalidad de un niño hercúleo, que nada tienen que ver con los prototipos de infantes en la escultura gótica del siglo XV. Todo ello responde en realidad a unos ideales clásicos más propios del Renacimiento, o al menos ciertas reminiscencias.



Fig 7. *Virgen de Candelaria*. Cristóbal Hernández de Quintana. Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava. Tenerife.

Con torpeza, la escultura muestra un canon clásico junto a un falso contraposto, como se ha analizado, y el propio comportamiento de los pliegues recoge la verticalidad de las túnicas de obras escultóricas romanas, sin dejar de lado cierto acartonamiento goticista. El dorado de la pieza en su totalidad, con zonas amplias del oro sin tratamientos policromos, incluidos los cabellos sueltos bastante comunes en el Renacimiento español según Trens (Trens 1946, 637-639), evoca a un tipo de escultura de tránsito donde el artífice se ha visto influenciado por modelos flamencos e italianos al mismo tiempo.

Estas singularidades son propias del ámbito hispano de principios del siglo XVI con los diferentes autores peninsulares que se vieron bajo ese contexto y que incluso viajaron a Italia como recientemente se ha demostrado en estudios científicos (Nuevo Gómez 2023a, 17-31; Zezza y Naldi, 2022). Por lo que, se plantea que la escultura no corresponda a mediados del siglo XV y se encuentra muy lejos de ser flamenca o centroeuropea.

PROPUESTA DE UNA NUEVA CATALOGACIÓN CRONOLÓGICA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI

A raíz de una nueva interpretación de la carta y minuta, dada a conocer por Santana Rodríguez, se apoya la catalogación propuesta para la *Virgen de Candelaria*. El documento recoge los argumentos de varios descendientes de guanches, que piden en 1544 al Cabildo de Tenerife que la escultura no se traslade al convento agustino de La Laguna:

Sean cuantos esta carta vieren cómo yo, Pedro Goçón, cl[é]rigo presbítero, beneficiado de este término de Güímar, que es en esta isla [d]e Tenerife, y cómo nos, Pedro Delgado, y Juan Gaspar, y Juan Hernández, y Juan Castellano, y Luis Hernández, y Juan Castellano, y Luis Hernández, y Pedro Madalena, y Juan de Santa Cruz, y Antón Gutiérrez, y Juan de Baltazar, y Juan de Tacoronte, y Luis García, y Pedro Hernández y Luis Hernández de Ibatve, vecinos y naturales de esta isla de Tenerife, moradores en el dicho término de Güímar y de Nuestra Señora Candelaria, por [n]os y por los demás vecinos y moradores del dicho término, por los [c]uales hacemos y prestamos voz [y] caución [...] pedir y suplicar que no c[on]sientan ni den lugar a que la iglesia de Nuestra Señora d[e] Candelaria, que al presente est[á] [...] se mude del lugar dond[e] [...] está hecha y edificada [...] allí donde está nosotr[os] y nuestros padres la ayudaron a [...] edificar con limosnas que dieron. Y, así mismo, [...] pue[da] pedir que la ima[gen] de Nuestra Señora no se saque ni [...] dicha iglesia para la ll[evar] a otra parte, por [donde?] presente está ha esta[do] [...] continua desde que la [imagen?] se hizo.¹¹

Es muy interesante la alegación que hacen los propios naturales de que, tanto la iglesia como la escultura, fueron sufragadas por ellos mismos y sus padres. En la minuta del documento, libre de lagunas por deterioro, se lee mejor: “no se saque ni mude la imagen

¹¹ AHPT, Escribanía de Francisco de Rojas, Protocolos notariales, 766, ff. 5v-7r. (Santana Rodríguez 2009, 26-28).

para otra parte, y se administren lo sacramentos, porque ellos ayudaron a hacer la dicha iglesia y imagen” (Santana Rodríguez 2009, 26-28). Si se toman la vida media aborigen, investigada por el director del Instituto Canario de Bioantropología Conrado Rodríguez Martín, alrededor de 35 años (Rodríguez Martín 2000, 27-32), y la fecha en la que fueron firmadas las alegaciones, año de 1544, se debe cuestionar que la escultura pudiera ser encargada en el primer tercio del siglo XVI. Lo que corresponde con su estética renacentista.

Otra cuestión que pone en duda que la escultura fuera del cuatrocientos es su propia dimensión. Espinosa da la medida de “casi cinco palmos” (Espinosa 1594, 55), lo que serían alrededor de unos ciento cinco centímetros. Tal y como expone Rubén Sánchez López, ¿es posible que unos frailes evangelizadores trajesen a una isla, en parte desconocida con escasos puertos, una escultura de esa envergadura? Es algo que se debe plantear y que imposibilitaría la llegada de una obra así, sabiendo que la mayoría responden a un reducido tamaño al ser de incursiones previas. Además, el propio estado y calidad de materiales -toda dorada, policromada y estofada- define que fue destinada a estar en un templo más que a una expedición.

Aunque es verdad que Diego de Herrera informó hacia 1476 que en Tenerife “tienen su yglesia e [h]ay en ella asas gente bautisada” (Pérez de Cabitos 1990, 250) y podría haber alguna escultura al culto, sólo hay que echar un vistazo a las esculturas que sí estaban presentes antes de la conquista, por ejemplo las de Las Palmas de Gran Canaria que “por ser las tres de tosca factura fueron enterradas y sustituidas” en 1590 (Hernández Perera 1975, 3).

De esta manera, es probable existiera una escultura anterior como argumentan varios autores, pues el conquistador Alonso Fernández de Lugo celebró en la cueva de *Achbinico* la primera fiesta de las Candelas en 1497 (Riquelme Pérez 1988, 44-45) con procesión de la escultura a hombros de los menceyes. ¿Fue el propio conquistador el causante de definir la advocación de la primitiva escultura en busca de sincretismo con las costumbres guanches? Sergio Baucells Mesa, doctor en Prehistoria, Antropología e Historia Antigua, lo plantea desde esa mirada antropológica entre la deidad Chaxiraxi y Candelaria, que sin duda es un proceso de asimilación cultural (Baucells Mesa 2019, 115-117).

Santana Rodríguez concreta que fueron los frailes franciscanos mallorquines los que velaban por un sincretismo pacífico con las costumbres religiosas guanches, respetando sus espacios de culto originales para darles una nueva significación (Santana Rodríguez 2018, 56-59). Quizás por ello el obispo Diego de Muros y el gobernador Lope Sánchez de Valenzuela se posicionaron en contra de Alonso Fernández de Lugo, quien fue llevado a juicio en 1497 por romper sus promesas de paces con los naturales del sur al tomarlos como esclavos. Como resultado, se dio orden absoluta de liberar a los cautivos que se

refugiaron en torno a *Achbinico* asegurando pérdidas económicas para Lugo (Rumeu de Armas 1983).

Las excavaciones arqueológicas en las diferentes cuevas de la zona revelaron evidencias de rituales con fuego al encontrar indicios de combustión bastante significativas (Hernández 1996, 48-49)¹². Si estaban acostumbrados a hacer rituales ígneos frente a la imagen la mejor manera era buscar una advocación relacionada con el fuego, la purificación o iluminación, y qué mejor que la Virgen de la Luz o Candelaria para ello. Esta advocación celebra la fiesta de la purificación o las candelas con el encendido de hachones desde tiempos antiguos, según Manuel Trens (Trens 1946, 349-355), y casaría perfectamente con aquellas “gentes infieles de distintas religiones” (Aznar Vallejo 2003, 61) que acostumbraban a los rituales más elementales.

Cuando tras la conquista la cueva dejó de ser un lugar adecuado se decidió el traslado a una iglesia nueva “apartada de la dicha cueva vn tiro de efcopeta” (Espinosa 1594, 103) que parece coincidir con la que alegan los naturales construyeron ellos y sus padres. Es decir, en un momento dado entre 1497 y 1530 trasladaron el culto de lugar y se encargó una nueva escultura esta vez con iconografía ya definida como Virgen de la Luz o Candelaria.

La información proporcionada por Riquelme Pérez asegura que esta primera iglesia se levantó en 1526 por data el mes de diciembre de 1524 y que el hijo del adelantado, Pedro Fernández de Lugo, fue el encargado de llevarla a cabo (Riquelme Pérez 1988, 313-314; Gambín García 2011, 268). Sin embargo, la identidad de este mayordomo ya ha sido aclarada y en realidad corresponde a Pedro de Lugo, pariente del primer adelantado (Santana Rodríguez 1999, 9). De igual manera las escrituras notariales de Pedro de Lugo ante el escribano Alonso Gutiérrez adelantan el proyecto de la primera iglesia a 1522 y la construcción a 1524 (Coello Gómez et al 1980, 266). Por lo que se deberían considerar estas fechas para una catalogación más precisa de la escultura.

Otro dato a tener en cuenta para esta catalogación es lo relativo a los milagros atribuidos a la escultura. Espinosa recoge cincuenta y siete milagros diferentes atribuidos a la imagen hasta el lanzamiento de su publicación en 1594. Se desconocen las fuentes consultadas por el dominico para la redacción de su último capítulo, pero, anota que “en todo este tiempo [desde que terminó la conquista], hasta el año de mil y quinientos y treinta, aunque hizo Nuestro Señor milagros sin número por esta santa imagen, no hay memoria de ellos” (Espinosa 1594, 104). Anotación que resulta peculiar y ratifica la importancia cultural que la escultura cobró para la población a partir de esa fecha.

¹² Marín de Cubas confirma que “no savemos que ninguno fuese christiano porque fueron mui tercios, solo a la madre de Dios era a quien hacian sus fiestas i regocijos de luces i hogueras”: (Arias Marín de Cubas 2021, 362).

Hernández Perera, en su análisis cronológico de la escultura, detiene sus palabras al percibir que las obras con las que comienza a encajar el perfil de la *Virgen de Candelaria* están fechadas a finales del siglo XV, que “darían ya un término ante quem”. Al acabar este punto con dos esculturas marianas de la catedral de Cuenca, deja de lado bastante producción del centro peninsular que, con fechas más tardías, comparten diferentes estilemas y formas de trabajar.

Juan de Valmaseda (ca. 1488-ca. 1547), Guillén de Holanda (act. 1521-1548), Felipe Bigarny (ca. 1470-1542), Diego Copín de Holanda (act. 1460-1515), Andrés de Nájera (act. 1495-1532) o Diego de Siloé (ca. 1487-1563) entre otros muchos repartidos por el territorio peninsular, se convierten en potenciales búsquedas futuras para concretar una autoría.

Estos ejemplos sirven de muestra de las características de la producción peninsular a comienzos del quinientos. Pese a los arraigados modos de hacer de los umbrales de la Edad Moderna se da un interés por el arte que llega de Italia, obteniendo como resultado estilemas de los que también habla la escultura de la *Virgen de Candelaria*.

Estas formas codificadas son propias de la escultura burgalesa y castellana que se expande por todo el territorio (Burgos, Palencia, La Rioja, Toledo o también Andalucía), donde los artistas coinciden muchas veces en la forma de ejecutar la talla en un solo tronco, reservando la parte inferior con el fin de calcular volúmenes para pasar a convertirse en una peana ovoidal de varios dedos de grueso. Por otro lado, la indumentaria con túnica en escote ceñida a la cintura, se desarrolla en pliegues verticales y paralelos que caen haciendo un doblez en *L* al tocar la base, de los que existen varias soluciones parecidas a la Candelaria. También se ha de añadir de nuevo la observación de Perera en cuanto a la posición del niño y el gusto por lo hercúleo de su musculatura. De la misma manera se observan los cabellos sueltos y dorados sobre los hombros que, según Espinosa, la Candelaria lo presentaba en “lindo orden compuesto, y en seys ramales trenzados y por las espaldas te[n]dido” (Espinosa 1594, 56).

Si se considera que una nueva escultura sustituyese a la antigua de campaña en el primer tercio del siglo XVI no es de extrañar que se buscase en la amplia oferta de escultores, como ponen de manifiesto los nombrados *águilas del renacimiento* por Manuel Gómez-Moreno Martínez, para la realización de una escultura de calidad que estuviese a la altura de un nuevo santuario de la devoción candelariera en las islas.

Cabe la posibilidad de que los regidores de la isla, acostumbrados a tratar asuntos políticos y comerciales con la península tras llevarse a cabo el proyecto en 1522, apostasen por artistas que comenzaban a realizar obra con nuevo aire y estilo. Se trata de una hipótesis ciertamente atractiva que merece ser investigada.

CONCLUSIONES

Con este estudio se plantea el cuestionamiento y en base a las diferentes fuentes la nueva catalogación de la *Virgen de Candelaria*, que desapareció en el aluvión que asoló la isla en 1826, proponiendo la fecha de ejecución en talleres hispanos alrededor de 1520. No con ello queda desestimada la presencia de alguna efigie mariana antes de la conquista en la isla de Tenerife y presuntamente adorada por los naturales. Historiadores como Lorenzo Santana o Carlos Rodríguez Morales entre otros muchos lo han demostrado en diversos estudios. Lo que se propone es que la escultura descrita por Espinosa en 1594, retratada hasta la saciedad a lo largo de doscientos años y perdida en el aluvión, no se corresponde con una imagen gótica sino con una obra más tendente a los gustos clasicistas.

La nueva datación cronológica no tiene solamente base en los análisis estilísticos, que hablan precisamente de una escultura de transición al renacimiento español, sino además en las diferentes fuentes documentales e hipótesis contrastadas de diferentes historiadores, que llevan a pensar su encargo en torno a la construcción de su primer templo junto con la participación de dos generaciones de naturales, tal y como queda reflejado en sus alegaciones de 1544. Una línea de investigación que plantea nuevas incógnitas e hipótesis a contrastar.

Por último, el acercamiento realizado a la producción de este periodo permite comprender la volumetría original de la Candelaria a razón de las diferentes concomitancias que se han puesto en valor y que abren otra línea de investigación que permita establecer y esclarecer una posible autoría. Somos conscientes de la dificultad de una atribución precisa de la escultura, primeramente, por haber desaparecido y, segundo, por la poca base documental que existe al respecto. Los artífices trabajan en talleres y comunidades, pero, se puede acotar una zona temporal concreta para su posible origen que permita seguir indagando entre diferentes obradores de lo “castellano” y “burgalés”.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Galindo, Juan de. 1977. *Historia de la conquista de las siete islas de Canarias*, ed. Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.
- Amador Marrero, Pablo. 2009. “Virgen de Candelaria”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 188-191. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Arias Marín de Cubas, Tomás. 2021. *Conquista de las siete Yslas de Canaria*, ed. Antonio M. López Alonso. Santa Cruz de Tenerife: LeCanarien ediciones.
- Aznar Vallejo, Eduardo et alii. 2003. *Le Canarien. Manuscritos, transcripción y traducción*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios; Consejería de Educación, Cultura y Deportes; Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura y Gobierno de Canarias.
- Baucells Mesa, Sergio. 2019. “Cuando Chaxiraxi se convirtió en Candelaria”. *Bierehite*, nº 2, 89-121. <http://doi.org/10.31939/bierehite/2019.04> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Bernis Madrazo, Carmen. 1978. *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. I. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Castillo Ruiz de Vergara, Pedro Antonio. 2005. *Descripción histórica y geográfica de las islas Canarias*, ed. Antonio de Bethencourt Massieu. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Coello Gómez, María Isidra, Rodríguez González, Margarita y Parrilla López, Avelino. 1980. “Protocolos de Alonso Gutiérrez”, *Fontes Rerum Canariarum*, Instituto de Estudios Canarios.
- Espinosa, Alonso de. 1594. *Del Origen y Milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria, que apareció en la Isla de Tenerife, con la descripción de esta Isla*. Sevilla: Fernando Mexia.
- Gambín García, Mariano. 2011. *La aventura de Don Pedro Fernández de Lugo, segundo Adelantado de Canarias (1475-1586). Un conquistador, corsario y gobernador en Canarias y América*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Gila Medina, Lázaro. 2010. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros.
- González de Mendoza, Juan. 1944. *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China*, ed. Félix García. Madrid: Aguilar.
- Hernández Perera, Jesús. 1975. “Precisiones sobre la escultura de la Candelaria venerada por los guanches de Tenerife”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 21: 13-60.
- Hernández, Cristo M. et al. 1996. “Las cuevas de Achbinicó (Candelaria, Tenerife): un proyecto de arqueología prehistórica e histórica”. *Museo Canario*, 51: 29-58.
- Jara Vera, Vicente. 2016. *Contexto, criptoanálisis y propuesta de solución de la inscripción de la talla (original) de la Virgen de Candelaria de Tenerife (Canarias, España)*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/39337/>
- Lorenzo Santana Rodríguez, “La primera cofradía de la Candelaria”, *Periódico El Mundo, suplemento “Vivir en Canarias”*, 20 de agosto de 1999.
- Martín Sánchez, Miguel A. 2008. “El Evangelio de barro”. En *Arte en Canarias del Gótico al Manierismo*, coord.. Jesús Pérez Morera y Carlos Rodríguez Morales, 35-36. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Martín Sánchez, Miguel A. 2009. *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma*. Santa Cruz de Tenerife: Colección literaria Asphodel.
- Mederos Martín y Escribano Cobos. 2016. “Prospección arqueológica de La Caleta de Adeje (Tenerife, Islas Canarias)”, *Revista de Historia Canaria*, nº 198, 177-229. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4681> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Mesa Martín, José María. 2018. “La verdadera historia de la Candelaria de Adeje”. En *Imagen y Reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*, ed. Carlos Rodríguez Morales, 47-59. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna; Instituto de Estudios Canarios.
- Muñiz Muñoz, Ángel. 2009. “La Virgen de Candelaria en la stampa”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 92-13. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Pérez de Cabitos, E. 1990. *Pesquisa de Cabitos. Información sobre cuyo es el derecho de la isla de Lançarote, y conquista de las Canarias, hecha por comisión de los reyes Cathólicos Don Fernando y Doña Ysabel*, ed. Eduardo Aznar Vallejo. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Pérez Morera, Jesús y Rodríguez Morales, Carlos. 2008. *Arte en Canarias del Gótico al Manierismo*. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

- Quartapelle, Alberto. 2015. *400 años de Crónicas de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Vereda libros.
- Riquelme Pérez, María Jesús. 1988. *La Virgen de Candelaria y sus santuarios*. Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna.
- Rodríguez Martín, Conrado. 2000. “Estudio demográfico de la población guanche de Tenerife”, *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 32, n° 1, 27-32. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562000000100006> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Rodríguez Morales, Carlos. 2009. “Espejos marianos. Retratos y retratistas de la Candelaria”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 30-57. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Rodríguez Morales, Carlos. 2023. “La sustitución de esculturas religiosas en Canarias durante la Edad Moderna”, *Latin American and Latinx Visual Culture*, n° 5, 151-159. <https://doi.org/10.1525/lavc.2023.5.3.151>. (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Rumeu de Armas, Antonio. 1983. “La colaboración del mencey de Güímar en la conquista de Tenerife”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 29: 49-62.
- Sánchez Rodríguez, Julio. 2008. *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y Las ermitas de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria: Julio Sánchez Rodríguez.
- Santana Rodríguez, Lorenzo. 2009. “La Candelaria de los guanches, la de los agustinos y la de los dominicos. Dos visiones opuestas del culto candelariero”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 19-29. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Santana Rodríguez, Lorenzo. 2018. “Cuando las romeras cruzaban la cumbre para cumplir con la Candelaria”. En *Imagen y Reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*, ed. Carlos Rodríguez Morales, 47-59. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna; Instituto de Estudios Canarios.
- Santana Rodríguez, Lorenzo. 2021. “La Candelaria: una imagen misionera”. <https://www.candelaria.es/las-iii-jornadas-anton-guanche-de-historia-y-patrimonio-cultural-se-celebran-del-3-al-5-de-febrero-en-candelaria/> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Tarquis Rodríguez, Pedro. 1968. *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Ilustrada.
- Torriani, Leonardo. 1999. *Descripción e historia del Reino de las Islas Canarias*, ed. Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- Trens, Manuel. 1946. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Barcelona: Editorial Plus Ultra.
- Viera y Clavijo, José de. 2016. *Historia de Canarias*, ed. Manuel de Paz Sánchez, vol. I. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Zeza, Andrea y Naldi, Ricardo (eds.). 2022. *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*. Madrid: Museo Nacional del Prado.