

LABOR

et constantia

Revista
Sociedad de Estudios
Genealógicos y Heráldicos
de Canarias
Monográfico:
Presencia canaria en Nueva España



**DE MÉXICO A LA ISLA DE LA PALMA.
REDESCUBRIR LA ESCULTURA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES
DE HOYO DE MAZO COMO *RELIQUIA E IMAGEN PRODIGIOSA*¹**

Artículo recibido el 19 de febrero de 2024; aceptado el 3 de octubre de 2024

Juan Alejandro Lorenzo Lima ²
Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias

Pablo F. Amador Marrero ³
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Resumen:

Con este artículo reivindicamos la notoriedad que tuvieron ciertas imágenes llegadas desde el Virreinato de Nueva España a Canarias, donde adquirirían estima por su significación piadosa. Nuestro argumento se construye a partir de un testimonio excepcional: el relato que describe la adquisición y el transporte del conjunto escultórico de Nuestra Señora de los Dolores o de la Piedad, arribado a la isla de La Palma en julio de 1774. Se trata de una obra que el sacerdote Tomás de Aquino Fernández Riverol compraba en Ciudad de México para que presidiera una ermita que construyó en Hoyo de Mazo, desaparecida en el siglo XIX. Al margen de sus valores artísticos e históricos, ya conocidos en parte, la reinterpretación de dicho documento y del propio simulacro nos lleva a valorarlo como una *reliquia* o *imagen prodigiosa*, a raíz de los milagros que protagonizó durante su viaje oceánico.

Palabras clave: escultura, México, La Palma, reliquia, milagro, devoción.

Abstract:

Through this article, we seek to underscore the notoriety that certain images that arrived from the Viceroyalty of New Spain to the Canary Islands acquired due to their pious significance. Our argument is based on an exceptional testimony: an account that describes the acquisition and displacement of the sculptural ensemble of Our Lady of Sorrows or *de la Piedad*, which arrived at the island of La Palma in July of 1774. It is a work of art that the priest Tomás de Aquino Fernández Riverol bought in Mexico City for it to become the main piece at a hermitage that he built in Hoyo de Mazo, which was destroyed in the nineteenth century. Along with its artistic and historical significance, which is known, the re-reading of this document and its simulacrum leads us to consider it as a relic or a prodigious image, due to the miracles it performed during its transatlantic journey.

Keywords: sculpture, Mexico, La Palma, relic, miracle, devotion

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación: “CIRIMA. Circulación de la imagen en la geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna” del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, PID2020-112808GB-I00.

² jlrlim@gobiernodecanarias.org - <https://orcid.org/0000-0001-9016-2529>

³ agueretf@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4887-9769>

El encargo, la compra, el transporte y la recepción de manufacturas artísticas se revelan a menudo como uno de los fenómenos más interesantes para comprender las relaciones de distinto tipo que pudieron darse a lo largo del Antiguo Régimen entre España y los virreinos del Nuevo Mundo. No descubrimos nada nuevo en ello, pero, a raíz de lecturas más ambiciosas, que abordan un fenómeno tan complejo con afán contextual, esa idea cobra una vigencia plena. Hasta hace unos años se prestaba poco interés a los que eran datos secundarios o de menor entidad, que muchas veces fueron valorados como una mera anécdota. Lo que primaba entonces era la reivindicación de los aspectos iconográficos y estéticos de tales creaciones, llegando, incluso, a plantear comparativas que los aislaban en gran medida de su medio utilitario, geográfico e histórico. De este modo, el fundamento existencial era negado a menudo, porque todo lo que escapa a la cualidad material despertaba poco o nulo interés⁴.

Con el paso del tiempo esa dinámica se ha invertido y, parafraseando de modo oportunista a Ortega y Gasset, podríamos decir que lo prioritario ahora son las obras de arte y sus circunstancias. Nos interesa todo de ellas y gracias al afán de comprenderlas mejor, de contrastar la información que brindan todo tipo de fuentes y las propias piezas, han surgido estudios mucho más completos o compiladores que abogan por interpretarlas con un punto de vista múltiple. Los asuntos históricos y otro tipo de coyunturas ayudan a comprender la cualidad testimonial, porque, aunque a veces no lo parezca, detrás de cada obra se esconde una vivencia y trayectoria propia, que va más allá del arte o, como refiere Portús (2016: 19-93), motiva otras lecturas «cuando el arte no basta». Nuestro trabajo aspira a rescatar esas pequeñas historias o relatos paralelos para demostrar su singularidad. Profundizamos a conciencia en lo que podría llamarse *intrahistoria* de los bienes u objetos artísticos, rememorando esta vez a Unamuno⁵.

Estamos convencidos de que la recuperación de tales manufacturas con un enfoque global, no localista ni exclusivo, dará resultados sorprendentes en breve. De hecho, los está aportando ya con distinto criterio a nivel nacional e internacional⁶. El vínculo de esas historias propias nos permitirá luego construir un relato mayor o, si recurrimos al símil pertinente, armar un puzle de extrema complejidad. Cada una de estas contribuciones es como una pieza indispensable para el entramado que conformamos poco a poco, siempre con perspectiva. En ese sentido, conviene plantear estudios de caso o de ejemplos concretos con todo lo que ello implica para bien y para mal, porque, como advertíamos antes, en dichos aportes reside la clave del avance posterior.

⁴ Ejemplos de esta nueva concepción interpretativa los encontramos en Alcalá (2017): 157-184.

⁵ Adoptamos para ello una conceptualización genérica de este término, de acuerdo con lo analizado inicialmente por Escamilla Valera (1987).

⁶ Un ejemplo claro de ello son las contribuciones de diverso tipo que motivó la reciente exposición *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, celebrada en el Museo Nacional del Prado. Cfr. AA VV (2021).



Fig. 1. Nuestra Señora de los Dolores. Ermita de Nuestra Señora de los Dolores, Hoyo de Mazo
Foto: Juan Alejandro Lorenzo



Fig. 2. Ermita de Nuestra Señora de los Dolores, Hoyo de Mazo.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

En el marco de una jornada académica que reivindica la presencia canaria en el Virreinato de Nueva España, íntimamente relacionada con el arte y el componente humano, cobró sentido que nos aproximáramos a un testimonio singular, que no ha tenido la repercusión que merece y le es propia. Centramos nuestro análisis en el grupo escultórico de la Piedad o de Nuestra Señora de los Dolores (**fig. 1**), que preside un templo del siglo XIX en un barrio de la localidad de Mazo, al sureste de la isla de La Palma (**fig. 2**). El enclave de esta ermita se conoce de varias formas, pero,

como refiere la documentación antigua, su toponimia correcta es la de Hoyo de Mazo o Lodero. Lo primero que podríamos plantearnos al respecto es ¿por qué esta imagen? ¿Qué aporta en relación con el propósito evocado?

La respuesta es fácil y, haciendo un elogiado ejercicio de síntesis, contestamos de forma simple: lo tiene todo, prácticamente todo. El relato surgido a su alrededor es interesante y engloba gran parte de los aspectos señalados. Conocemos noticias elocuentes sobre su encargo, el transporte desde México, el sentido que tuvo al tiempo de llegar a La Palma en 1774, el culto que recibió en Mazo a partir de entonces, y, sobre todo, el valor que le concedieron sus contemporáneos como *reliquia*, algo no advertido hasta ahora. Parte de esa historia ya era conocida y al conjunto aludieron en el pasado historiadores como Fernández García, Martínez de la Peña, Velázquez Ramos y Pérez Morera⁷. Sin embargo, sus aportes y los que otros autores han divulgado en internet no alcanzan la amplitud de miras que señalamos. Podría decirse que el significado de dicha obra es mayor que el planteado hasta el momento en un marco local, de modo que, si atendemos a las fuentes que nos ayudan a reconstruir su *intrahistoria*, el relato cambia. Lo que planteamos ahora es una exposición nueva de esa trayectoria piadosa e histórica, posible gracias a la relectura de varios documentos del siglo XVIII y a la comparativa de su culto con lo sucedido al mismo tiempo en un medio próximo (islas Canarias) y lejano (México o Nueva España). No debe obviarse que los bienes importados aúnan una coyuntura doble por su vínculo con el lugar de origen primero y con el espacio de recepción luego, de modo que, precisamente, la conjunción de ambos permite comprenderlos mejor desde nuestro tiempo⁸.

Al inicio: una «ermita pequeña» en Hoyo de Mazo

Todo tiene un comienzo. En este caso, la escultura que nos ocupa arroja una cronología posterior a la ermita donde fue entronizada inicialmente. Ello nos obliga a señalar su singularidad con afán o fundamento devocional, porque, a diferencia de algunos ejemplos coetáneos, la efigie adquirida en México tuvo que adaptarse a cultos consolidados en un espacio preexistente, no al contrario. El simulacro se amoldó a dinámicas piadosas que había alentado el fundador del templo donde fue venerado a finales del siglo XVIII, por lo que conviene conocerlas bien para comprender el significado que adquirió antes del encargo en América y el valor que le concedieron dicho demandante y el vecindario que vivía en torno al lugar de exhibición, sus últimos destinatarios⁹. Se

⁷ La bibliografía sobre esta pieza no es amplia ni diversa, pero, sin ánimo de ser exhaustivos, deben recordarse al menos los comentarios de Fernández García (1971), Martínez de la Peña (1979): 487, Martínez de la Peña (1989): 214-215, Calero Ruiz y Quesada Acosta (1990): 107, Quesada Acosta (1998): 335, Velázquez Ramos (1999): 410, Pérez Morera (2004): 568-570/nº 5.4 y Amador Marrero *et al.* (2013): 43-44.

⁸ Aplicamos esta metodología o propuesta de análisis para una última revisión sobre el legado artístico de Flandes conservado en Canarias, en la que participaron diversos investigadores. Cfr. Lorenzo Lima (2024): en prensa.

⁹ Nos preguntamos aquí y no descartamos una hipotética o tangencial «emulación» de relatos como el de la Virgen de las Angustias de Icod de los Vinos, que va a referirse más adelante en diversas ocasiones.

enriquecen así las historias que podemos contar desde Canarias, aportando en esta ocasión una casuística ejemplarizante y bien documentada.

Era sabido que la Ermita de Nuestra Señora de los Dolores de Lodero, en Hoyo de Mazo, no fue edificada hasta los primeros años de la década de 1760 (Fernández García, 1971). El obispo fray Valentín Morán dio licencia para su construcción en diciembre de 1759, tal y como se desprende de los oficios que generó tal solicitud y conocemos ahora de un modo fragmentario¹⁰. Los motivos esgrimidos para ello fueron diversos, atendiendo a la lejanía de los fieles residentes en Hoyo de Mazo respecto a la Parroquia de San Blas (entonces una construcción muy simple, de una sola nave y con rentas limitadas) y las ermitas de San Juan de Belmaco y de San Antonio de Fuencaliente, mucho más apartadas al sur¹¹. Además, hasta 1794 no se erigió por Domingo Lascano Yanes y Monteverde, otro presbítero, la Ermita de Santa Rosalía en un paraje distante y paralelo: el Monte de las Breñas (Velázquez Ramos, 1999: 194). La información es clara en ese sentido, puesto que los documentos del templo de Lodero refieren explícitamente «las pocas misas que se celebran (...), a causa de que distintos sacerdotes que se hallan con haciendas en el país no las frecuentan». Desde esa perspectiva, el motivo de la fundación resultó conveniente y útil. Los clérigos que poseían casa en la zona o vivían una temporada allí quedaban sin celebrar durante «los días que podían estar de honesto recreo en ellas», algo que era impropio de su estatus y actividad cotidiana¹².

Cabría reconocer en tal dinámica un primer elemento a tener en cuenta, al valorar dichas ermitas como una respuesta común ante coyunturas que aúnan lo piadoso con el beneficio colectivo. Las fundaciones más tardías de Mazo no guardan una relación directa con lo sucedido en otros pueblos de la isla al mismo tiempo y, aunque los argumentos esgrimidos son semejantes, la intencionalidad de tantas fundaciones no parece afín siempre (Velázquez Ramos, 1999: 272). En el caso que nos ocupa, un denominador común a todas ellas fue la dedicación de varios sacerdotes como patronos o erectores y su empeño por dedicar dichas fundaciones al uso propio y al auxilio de los fieles, aunque ello traía aparejado varios problemas. El ejemplo a tratar de los Dolores, la antes citada de Santa Rosalía en el Monte de las Breñas y la más temprana de San Juan Bautista en Belmaco, patrocinada por el presbítero Juan Fernández Yanes en 1705, ponen de relieve la necesidad de asegurar los reparos oportunos en unas fábricas de gran sencillez, dotar sus cultos, incrementar el poco patrimonio que los fundadores reunieron al tiempo del establecimiento y, sobre todo, procurar que siguieran acaparando el interés de un vecindario próximo, cada vez más numeroso. Las escrituras firmadas al respecto y el seguimiento que se hizo de dichas imposiciones por parte de párrocos, titulares y visitadores son un ejemplo de las dificultades que estos proyectos

¹⁰ Archivo Parroquial de San Blas, Mazo [APSBM]: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), s/f.

¹¹ Desde 1832 la última se convirtió en parroquia de otro pueblo, ganando de ese modo una autonomía plena en asuntos eclesíasticos, económicos y jurisdiccionales. Cfr. Díaz Lorenzo (1994), Velázquez Ramos (1999): 274.

¹² APSBM: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), s/f. Cit. Velázquez Ramos (1999): 116.

conllevaban a finales del Antiguo Régimen¹³. No en vano, a la hora de pedir licencia para la construcción de su propia ermita, Fernández Riverol invocó el «celo de la Religión Católica» y el propósito latente de que «se multipliquen los templos y aumenten los sacrificios, para que con más frecuencia sea Dios Nuestro Señor bendecido, alabado y engrandecido»¹⁴.

Ese principio genérico, común a la hora de autorizar la apertura de establecimientos afines, esconde también un deseo de vanagloria y reivindicación de estatus, como atisbó en su momento Hernández Perera (1955). No olvidemos que tales ermitas se erigieron anexas a las haciendas que sus impulsores poseían en Mazo y, a pesar de la simplicidad que mostraban en lo arquitectónico, eran parte de conjuntos adaptados a las posibilidades constructivas de la isla en aquellos momentos. La desaparición de dichos complejos ha sido una constante en la localidad durante los últimos siglos (Velázquez Ramos, 1999: 283-288), de modo que, al carecer de tales edificaciones y del propio templo en el caso de Lodero¹⁵, no llega a comprenderse la significación que sus espacios de culto adquirieron en el medio rural bajo un sentido comunitario. En cualquier caso, la documentación deja entrever que era un recinto de gran simplicidad, construido con piedra y mampuesto y cubierto con techumbre de madera. Al exterior mostraba la usual teja árabe¹⁶, aunque debió de contar con una espadaña sencilla, tal vez de piedra o de fábrica, donde colgaría inicialmente «una campana grande para convocar al pueblo, hecha en Caracas»¹⁷ (**fig. 3**).



Fig. 3. Campana. Ermita de Nuestra Señora de los Dolores, Hoyo de Mazo.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

¹³ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

¹⁴ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

¹⁵ La ermita fundacional permanecía en ruinas a finales del siglo XIX, ya que el templo actual (**fig. 2**) varió su emplazamiento y no pudo abrirse hasta febrero de 1865, como estudia Velázquez Ramos (1999): 273. Poco después Lorenzo Rodríguez (1997): II, 419-420 explicaba que ese año la Virgen de los Dolores fue conducida procesionalmente a ella desde «su antigua y desaliñada ermita».

¹⁶ Lo avalan así gastos derivados de la renovación de las mismas tejas, ya que, por ejemplo, en el periodo 1778-1782 sus devotos y cofrades invirtieron en ello 5 reales. Con posterioridad hay gastos similares. APSBM: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), ff. 2v, 7r.

¹⁷ APSBM: Libro de la fundación..., s/f. Cit. Velázquez Ramos (1999): 273.

Al conocer ahora la escritura dotacional del templo, queda claro que el sentido público o asistencial de su fábrica era indudable. El clérigo Tomás de Aquino Fernández Riverol, fundador y donante de la escultura que nos ocupa en 1774, concretó junto a Catalina Salazar, una de sus tías, la imposición de los cultos a desarrollar en él. Se trató inicialmente de varias misas que oficiaban los sacerdotes de Mazo y cubría un censo de 15 reales al año, impuesto sobre la hacienda contigua de viña y árboles frutales¹⁸. Cuatro años después, antes de emprender viaje a La Guaria, el mismo sacerdote perpetuó la fundación y para ello firmó una escritura pública donde nombraba como patrono al también presbítero Santiago Pinto Vandewalle, estableciendo que los párrocos de Mazo heredaran su titularidad con el fin de invertir «los quince reales de la dotación (...) en la conservación y el aseo de los ornamentos»¹⁹. Sin embargo, en marzo de 1768 el patronato y dicha renta pasaron finalmente a Fernández Riverol (Velázquez Ramos, 1999: 192). Un año más tarde el comisionado Felipe Alfaro de Franquis visitaba el inmueble y reconoció al fundador como su único titular o patrono²⁰.

La ermita era humilde y en 1761 ya estaba construida junto a la hacienda que los Riverol poseían en la zona, aunque, según estipula su escritura dotacional, «linda por todas partes con caminos»²¹. Ello indica que quedó anexionada al complejo hacendístico de modestas dimensiones, en relación directa con uno de los viales o senderos que comunicaba el pago de Lodero con el centro de Mazo y otros núcleos del pueblo, no muy distantes. La intencionalidad vuelve a ser clara. El paraje era incómodo para la vida cotidiana por su naturaleza volcánica a modo de malpaís (**fig. 4**) y dicha ermita, desaparecida con la hacienda que le dio cobijo, tuvo que adaptarse a las necesidades del momento, siempre bajo una dinámica común por la escasez de recursos predominante en la comarca. En ese sentido, no parece casual que algunos documentos describieran al enclave o entorno como «un lugar intempestivo»²².

¹⁸ Archivo General de La Palma [AGP]: Protocolos Notariales, 559. Escribanía de Miguel José Acosta, 28/3/1761, ff. 237r-239r.

¹⁹ APSBM: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), s/f.

²⁰ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

²¹ AGP: Protocolos Notariales, 559. Escribanía de Miguel José Acosta, 28/3/1761, ff. 237r-239r.

²² APSBM: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), s/f.



Fig. 4. Entorno de la Ermita de Nuestra Señora de los Dolores, Hoyo de Mazo.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

El empeño del fundador, que resultó extensible a otros miembros de la familia Riverol, queda de manifiesto en sus propias acciones y en algunos argumentos que expresó a principios del año 1761, cuando declaraba que ya tenía fabricada «por su devoción una ermita (...) con la advocación de Nuestra Señora de los Dolores». Los hechos, por tanto, no dejaron de sucederse. La escritura de dotación pudo firmarse en Santa Cruz de La Palma el 28 de marzo y dos semanas después, el 15 de abril, el párroco de Mazo bendijo el templo junto a otros sacerdotes y el mismo Fernández Riverol²³. Su apertura en 1761, largo tiempo esperada, vino a confirmar el éxito que la construcción y cuanto derivó de ella obtuvo con inmediatez entre los fieles del lugar.

La dinámica devocional como herencia.

Una «imagen de pincel» y el primer patrimonio de la ermita

El culto de la Ermita Nuestra Señora de los Dolores o de la Piedad fue simple durante lo que podríamos llamar etapa inicial e implicó un esfuerzo notable para el fundador, quien, al margen de la renta asignada como dotación, invertiría en él los recursos que generaba su labor cotidiana como capellán, tanto en La Palma como en varios puertos del Nuevo Mundo. Una petición suya de indulgencias aclara en 1774 que, además de las misas celebradas con regularidad, los vecinos acudían al templo para rezar a diario «la corona de N[uestr]a S[eñor]a en representación de los siete dolores que padeció en la Pasión de su S[antí]simo Hijo N[uest]ro S[eño]r con otras devociones»²⁴, algo que viene a reforzar el carácter votivo de la construcción y su sentido comunitario. El mismo Fernández Riverol explicó en otra ocasión que dicha ermita estaba dedicada a «los siete m[ay]ores

²³ Dicha celebración tuvo que revestir la solemnidad esperada, conforme siempre a las posibilidades del lugar y del momento. En ella participaron el beneficiado de Mazo Francisco José Fernández de Leria, el párroco de Breña Baja Tomás Eduardo Smalley, el párroco de Las Nieves José de Flores y el subdiácono Diego Machuca, siendo testigos también «innumerables personas (...) de todos sexos». APSBM: Libro de la fundación..., s/f. Cit. Velázquez Ramos (1999): 192.

²⁴ APSBM: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), s/f.

dolores de María Santísima», de modo que el rezo cotidiano del rosario o corona mariana cobraba sentido por la reivindicación constante de los episodios pasionistas y del sufrimiento experimentado por María a raíz de ellos. Esas prácticas culturales persiguieron la implicación de los fieles y un recuerdo intencionado de misterios proclives al padecimiento de la Virgen, por lo que no exigían la presencia de un clérigo para dirigir la oración a modo de capellán. Con ello dicho sacerdote y los vecinos ahorraron el pago del oficiante, aunque, por el contrario, aumentaba el gasto de cera a raíz de la iluminación que debían procurar a su imagen titular²⁵.

Sabemos poco de esa representación originaria, pero, si nos limitamos a la documentación coetánea, se confirma ahora que al principio la ermita fue presidida por una pintura de la Virgen de los Dolores, no una escultura o un relieve a modo de los antiguos tabernáculos de Flandes. En ese sentido, un inventario de 1769 refiere que entre los bienes del inmueble se encontraba «una imagen en lámina de Nuestra Señora de los Dolores», a la que pudieron sumarse en fecha previa «cuatro láminas del señor san José, san Antonio de Padua, san Francisco de Paula y santo Tomás de Aquino», además de «diferentes estampas de papel para adorno de la sacristía». Disponía tan solo de un crucifijo y de ornamentos, misales, vasos sagrados y «cuatro doseles de brocatel listado que sirven de colgadura»²⁶. Ese sencillo patrimonio deja entrever que el amueblamiento de la ermita se hizo en parte con obras que adquirió el fundador o pertenecieron al propio Fernández Riverol, a sus parientes y a otros allegados de La Palma²⁷. Sin embargo, ni los deseos ni las rentas del promotor permitieron que la dotación del inmueble prosperara en los años siguientes.

El mismo inventario de 1769 confirma que el templo se encontraba perfectamente jerarquizado en lo relativo a espacios y servicios litúrgicos, al referir de forma ocasional el «atril del coro» frente a otro «de palo» que era colocado sobre el altar para el desarrollo de las misas. Además, dicho documento distingue la existencia de unas vinajeras de peltre con platillo, un cáliz sobredorado y dos campanillas de metal, lo que nos da una idea sobre la variedad de dichos enseres. A ello se une el empleo que los oficiantes hicieron de dos misales (uno nuevo y otro de «medio uso»), la poca ropa blanca disponible (sobre todo albas y cíngulos), al menos dos casullas (una blanca de tafetán y otra «de persiana con fondo encarnado y ramos blancos») y el resto de enseres que conformaban el adorno del altar, entre los que existía una alfombra que costó 15 pesos. Precisamente, el único altar que tuvo el inmueble junto al testero fue siempre la prioridad de los

²⁵ Insiste en ello «da cuenta y razón de los costos que se han hecho en esta ermita» a partir de agosto de 1774, cuando sus partidas fueron anotadas con regularidad. APSBM: Libro de la fundación..., f. 30r.

²⁶ Dicha pintura de la Virgen figura entre «las alhajas que ha costeado el capellán» como «una imagen en lámina de Nuestra Señora de los Dolores», pero la documentación investigada no explica nada más de ella. Su rastro se pierde luego, si bien el inventario de 1782 la refiere como una de las «cuatro láminas maltesas» que decoraban el templo después de la llegada del simulacro americano. APSBM: Libro de la fundación..., ff. 30r, 66r-66v.

²⁷ No es casual que exista una relación que enumera «las alhajas que ha costeado el capellán y se hallan en ser», donde pueden advertirse bienes heredados o disponibles antes y otros adquiridos para el recinto nuevo. APSBM: Libro de la fundación..., ff. 66r-66v.

vecinos y de Fernández Riverol. Es importante que reparemos en él, ya que, ante la imposibilidad de fabricar un retablo de madera, sobre su mesa y delante de una sencilla colgadura que conformaban los aludidos doseles de brocatel se situó inicialmente la escultura llegada desde América. El «pequeño altar» siempre estuvo vestido con frontales de distinta tela y manteles blancos, de modo que, en función de los cultos, podía adornarse con los «cuatro ramos de talco medianos» o «dos macetitas de vidrio vaciado, [a] similitud de las de China»²⁸.

Entre 1770 y 1774, al tiempo que los fieles esperaban por el grupo de la Piedad comprado en México, Tomás Fernández adquirió otras piezas para su ermita. De una relación que enumera «las alhajas que ha costado el capellán» deducimos que en aquel periodo los aportes más significativos fueron «una casulla de género de China empresada», «cinco varas de tafetán verde de España para otra casulla», «un velo de China empresada», «ocho países de florestas» y «dos cuadros de los s[an]tos patriarcas s[eño]r s[ant]o Domingo y s[eño]r s[a]n Francisco»²⁹. Los últimos se han conservado³⁰ y fueron atribuidos al maestro de La Palma Juan Manuel de Silva (1687-1751) (Pérez Morera, 1994: 140), algo que confirma la determinación de Fernández Riverol por comprar obras coetáneas y de fecha anterior. El inventario de 1782 ofrece pistas al respecto, porque, entre otros bienes, sabemos que la ermita tuvo «un misal antiguo antuerpiano» y «otro nuevo de Venecia», además de una campanilla «de la tierra» y otra «esmaltada del Norte»³¹. Es probable que la última, ya desaparecida, fuera semejante a los ejemplares malinenses del siglo XVI que continúan al uso en la Ermita del Cristo del Planto y la nueva Parroquia de San Mauro, en Puntagorda (Pérez Morera, 2005: 145-146).

Como era previsible, en el testero o muro principal de la ermita, siempre por encima del altar, colgó el cuadro de la Virgen de los Dolores. Antes de 1769 se situó frente a él un plano de seis candeleros de metal, siendo «cuatro de una hechura y dos de otra». Con ellos, a buen seguro adquiridos en distinto tiempo o reutilizados por su diferente morfología, podía iluminarse la misma pintura que cubrían de forma cotidiana tres velos de tela. Uno era de damasco carmesí y los otros dos de «tafetán de España verde y azul», por lo que pudieron usarse en función de los colores del tiempo litúrgico. Suponemos que eran retirados o corridos al tiempo de officiar las misas y rezar el rosario, cuando se encendían las velas de los únicos candeleros que poseía el altar³². Poco después de su llegada a la isla, el grupo escultórico quedó situado en un nicho que Fernández Riverol abría junto a diversos oficiales en la pared. Ese trabajo y el pago de los materiales, esencialmente madera,

²⁸ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

²⁹ APSBM: Libro de la fundación..., ff. 66r-66v.

³⁰ Figuran inventariados en 1782 como sendas «imágenes en pintura». APSBM: Libro de la fundación..., f. 3v.

³¹ APSBM: Libro de la fundación..., ff. 3v-4r.

³² APSBM: Libro de la fundación..., s/f

pintura y clavos, generó el gasto adicional de 25 reales³³, aunque, al carecer de fondos, no pudo construirse un «retablo grande», anhelado en aquellos años por el fundador y los vecinos de Lodero.

Al margen de este pormenor, lo importante es que el medio donde fue situada la escultura de Nueva España era convencional y estuvo condicionado por las posibilidades económicas del momento. Todo ello repercutió en la valoración que los fieles hicieron de dicho simulacro como una «reliquia importante», no como una efigie más, de modo que el traslado hasta su propio templo para conocerla y orar ante ella fue un incentivo piadoso a finales del siglo XVIII. Por eso mismo, en 1774 el comitente pedía al obispo fray Juan Bautista Severa diversas indulgencias con el propósito de que «los devotos que frecuentan dicha ermita sean participantes de dicha gracia; y de este modo —continúa— se consiga la mayor laudatoria en honra y gloria de Dios»³⁴. Tal concesión no es un asunto secundario, porque, además de lo señalado por el promotor, previene sobre una promoción efectiva de la imagen en su contexto. Se trata de un argumento que en pocas ocasiones destacamos, aunque para la realidad cotidiana, mucho más reveladora en un entorno humilde como el que nos ocupa de La Palma, debió tener una importante carga de significación y hasta de distinción votiva frente a otras devociones próximas.

«Una escultura muy devota (...), traída desde México».

El sentido piadoso y utilitario

A lo largo de su vida Tomás de Aquino Fernández Riverol sirvió diversas capellanías y acumularía dinero gracias a ellas, pero, a tenor de lo sucedido luego, intuimos que no resultaba suficiente para un proyecto como el previsto inicialmente en Hoyo de Mazo. Su ocupación principal fue siempre la asistencia como clérigo en diversos templos y en embarcaciones que cruzaron el Atlántico con dirección al Caribe, a las que no prestó una dedicación continua tras mediar el siglo. Tampoco desatendió una adscripción previa a la Parroquia del Salvador, matriz de la isla radicada en Santa Cruz de La Palma donde vivió siempre, desde 1746 (Lorenzo Rodríguez, 1975: I, 69). El destino de sus viajes era habitualmente el puerto de La Guaira, en torno al cual no residiría largo tiempo. Allí, al igual que otros canarios, progresó de forma limitada al amparo del comercio y la circulación marítima en navíos de diverso calado. El número de sacerdotes isleños asentados en Venezuela durante el siglo XVIII es notable, aunque, a diferencia de lo sucedido con nuestro fundador, muchos vivieron de forma permanente en Caracas y otras ciudades de lo que fue luego capitania general, no retornando al archipiélago (Hernández González, 1999). Al margen del mayor o menor vínculo que tuviera con los puertos caribeños, entonces boyantes, Fernández Riverol aprovechó su presencia en aquella región para adquirir algunos bienes que necesitaba la ermita fundada por él en 1759. La petición del simulacro de la Virgen, sobre el que volveremos luego, es un ejemplo claro de

³³ APSBM: Libro de la fundación..., f. 30r.

³⁴ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

ello, pero no el único a reseñar en ese sentido. La documentación menciona el tema de forma ambigua, si bien por iniciativa o petición suya se adquiriría en Caracas una «campana grande» que fue inventariada en 1769, cuyo coste ascendió a 30 pesos (**fig. 3**). Ese año la enumeración de bienes de la ermita de Lodero refiere igualmente la existencia de «una cruz de altar de madreperla» y de otra «de carey (...) para lo mismo», a buen seguro traídas desde Indias en aquel periodo³⁵.

Esa vía o alternativa americana, común para quienes surcaban el océano con frecuencia, no fue desaprovechada por el clérigo fundador ante su mayor reto después de abrir la ermita: encargar una efigie de los Dolores o de la Piedad para que la presidiera, no cambiando «la advocación [que] se veneraba de pintura». El propósito de la compra estuvo claro siempre, al advertir entonces que con ella la Virgen «fuese más perfectamente venerada de todos los fieles»³⁶. Por eso mismo Fernández Riverol recurrió a sus contactos allí e hizo traer desde México «una devota escultura de la misma significación, la que representa a él [el dolor o padecimiento de María] vivo». Comenzaba así uno de los episodios más notables del templo, que nos permite replantear el sentido de dicha obra y la continuidad piadosa e histórica que tuvo respecto al simulacro previo (**fig. 1**).

Al perderse luego, desconocemos el aspecto de la pintura que presidió inicialmente la ermita del Hoyo de Mazo, pero, aunque a día de hoy resulte un enigma, suponemos que en lo conceptual, no en lo estético porque es difícil probarlo, sería semejante a algunas efigies que rememoran los dolores y sufrimientos de María, a menudo con vistosidad y a partir de estampas flamencas o italianas de las centurias previas. Debía tratarse de una imagen afín a otras que reproducen dichos modelos con sentido devocional, próximas a figuraciones que Juan de Miranda (1723-1805) y los pintores de su entorno abordaron en Canarias antes de que finalizara el siglo XVIII (**fig. 5**). La duda reside en saber si, como el grupo preservado, esa primera representación de La Palma se ajustaba al modelo iconográfico de la Piedad, incorporando las figuras complementarias de Cristo y la Virgen. Intuimos que en su encargo y puesta al culto primaria esa idea, si bien el uso de denominaciones tan ambiguas impide confirmarlo. La documentación tampoco refiere cuál fue la petición que Fernández Riverol hizo en América a la hora de encargar el conjunto escultórico, de modo que una alusión constante a Nuestra Señora de los Dolores, no a la Piedad ni a las Angustias, deja entrever que su intermediario tuvo libertad de acción en ese sentido. Como trataremos luego, el no adquirirla en Veracruz y sí en Ciudad de México, donde existía un comercio notable en torno a dichas manufacturas, propició que la «imagen mediana» que estudiamos se adaptara a las necesidades expresadas por el comitente, no al revés. Es más, podría tratarse de una obra ya existente y a la venta en torno a los obradores capitalinos, de cuya

³⁵ La campana y ambas cruces de altar figuran entre «las alhajas que ha costado el capellán». No extraña que la «cruz (...) de madreperla» alcanzase el alto precio de 25 reales. APSBM: Libro de la fundación..., f. 25r.

³⁶ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

producción escultórica, casi en serie o repitiendo con frecuencia modelos y decoraciones pictóricas, hay sobrados testimonios a lo largo del siglo XVIII.



Fig. 5. *Virgen de los Dolores*. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria
Foto: Fernando Cova del Pino - Gobierno de Canarias

Sea como fuere, la elección del tema de la Piedad y no de una representación al uso o aislada de la Dolorosa era idónea para la figuración que iba a presidir el templo de Lodero. En ese sentido debe advertirse que la Piedad evoca uno de los episodios más emotivos y sentidos de la Pasión de Cristo, al recordar el momento en que el cuerpo de Jesús, ya sin vida, es sostenido por su madre al pie de la cruz. Como explicaban algunos devocionarios del siglo anterior, en ese momento se concentran todos los padecimientos de María y lo que algunos religiosos llamaron «mayor dolor» (Gabardón de la Banda, 1994: 167-175), siendo, en verdad, una representación acorde a oraciones que le dedicaba el vecindario de Hoyo de Mazo. De ahí que esa intencionalidad y no otra fuese requerida desde el principio a la escultura que anhelaba Fernández Riverol, antes, incluso, de que su hechura pudiera ajustarse en Nueva España. No obstante, es probable que, como muchos fieles de la isla, este sacerdote sintiera un apego especial por las efigies nórdicas de la Piedad existentes en el viejo hospital de Santa Cruz de La Palma (**fig. 6**), muy cerca de la casa donde vivió por último, y en su propia ermita de Tazacorte, ambas con trayectoria consolidada en lo piadoso desde el siglo XVI (Negrín Delgado, 2004: 265-272/nº 19).



Fig. 6. *Piedad.* Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores, Santa Cruz de La Palma.
Foto: Fernando Cova del Pino - Gobierno de Canarias

Al recordar con insistencia los rezos diarios, Tomás de Aquino Fernández Riverol mencionaba los grandes gastos de cera y la conmemoración de la «corona de la Virgen», antes aludida. A ella se sumaron diversas misas y al menos dos novenas al año, así como tercios feriados del mismo rosario durante el tiempo ordinario. Basta reparar en algunos devocionarios o libros de rezo, editados desde la centuria anterior a ambas orillas del Atlántico, para hacernos una idea de la significación que ganó esta práctica común, tan querida por los vecinos de Mazo³⁷. Ante ello, después de que llegara la nueva escultura de México y tuviese que encender más luces con el propósito de iluminarla a menudo, el mismo Fernández pidió licencia al obispo Juan Bautista Servera para recoger limosnas en el templo, algo que le fue concedido de inmediato³⁸. Ese hecho demuestra que, como sospechamos, el grupo escultórico heredó el espacio de exhibición, el patrimonio acumulado y las prácticas votivas que tuvo la pintura anterior, no bien conocidas en su evolución o desarrollo.

Al ser consciente de que los cultos iban en aumento y de que contaba con unos fondos que creía suficientes, en 1770 dicho clérigo aprovechó uno de los desplazamientos a América como capellán del navío la *Paloma Isleña*, que se dirigía entonces al puerto de La Guaira, para comprar una «escultura devota (...) de los Dolores de María Santísima». Estando allí contactó con su paisano

³⁷ Así se desprende de «la cuenta y razón de los costos que se han hecho en la ermita», especialmente de los gastos comunes de cera. APSBM: Libro de la fundación..., f. 30r.

³⁸ APSBM: Libro de la fundación..., ff. 1r-1v.

Juan Méndez, quien aceptaría inmediatamente la encomienda del encargo y la adquisición. A partir de entonces el mismo Méndez se convierte en depositario del dinero y administrador del deseo manifestado por el sacerdote fundador, que materializaría finalmente. Es importante este punto, porque, según refiere la documentación contenida en el libro de la ermita, y más concretamente una memoria que fue redactada por Fernández Riverol para no olvidar lo sucedido (**fig. 7**), dicho personaje iba a desplazarse hasta Veracruz en el barco *La Soledad*. El relator explica que Méndez no encontró en aquel puerto el simulacro de la Virgen, a pesar de que, según informa, en él «acostumbran venderse algunas hechuras de México». Ese aspecto trastocó los planes del intermediario, quien no pudo retornar tan pronto como esperaba o, al menos, con toda la mercancía requerida en 1770 o 1771³⁹.

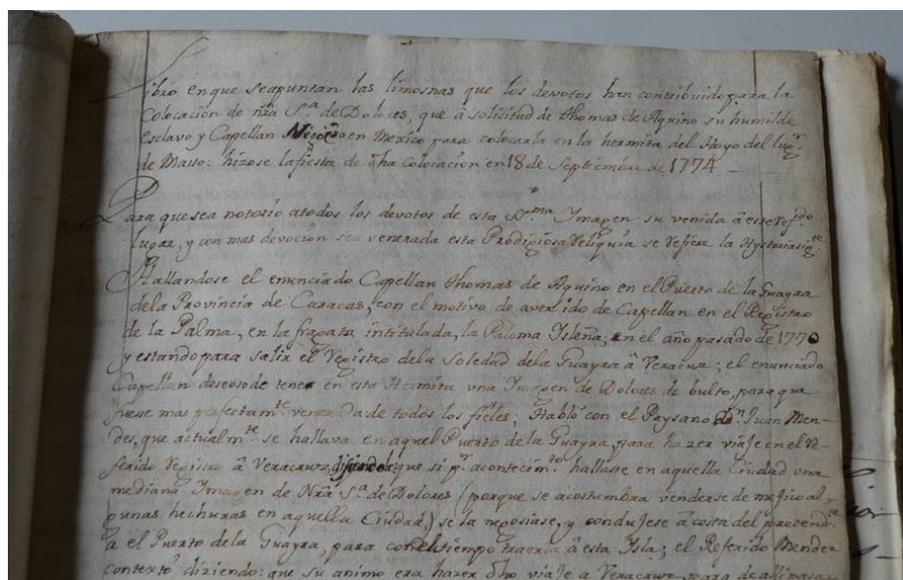


Fig. 7. Memoria del envío de Nuestra Señora de los Dolores. Archivo de la Parroquia de San Blas, Mazo.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

Antes de continuar con esta suerte de crónica anotada, conviene insistir en la última referencia. A nuestro modo de ver, es una aportación singular de lo que pueden ofrecernos las relecturas y los análisis que proponemos como ejercicios de *microhistoria*. Hasta donde se sabe ahora, y tras un pormenorizado trabajo de rastreo bibliográfico, no contábamos con referencias primarias relativas al tipo de comercio artístico que previene sobre otras formas de adquisición de piezas y de producción mercantil para artistas y talleres, eludiendo con ello el encargo directo.

De regreso al hilo conductor de nuestro trabajo, el relato aporta noticias de interés en ese sentido. Juan Méndez pidió la obra a la Ciudad de México, donde se esculpiría finalmente por un autor que no llegó a identificarse ni mencionarse bien⁴⁰. Allí, tras un tiempo de espera que no se

³⁹ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

⁴⁰ Es probable que Fernández Riverol y otros allegados de La Palma no conocieran su identidad, porque, a tenor de lo investigado por último, se constata que los documentos de aquella época refieren tan solo «el

aclara ni precisa del todo, fue encajonada y transportada luego por tierra hasta el puerto de Veracruz, de modo que las «cien leguas de camino» que separaban a esta urbe de la costa las cubrió un arriero que acabaría pidiendo tan solo cuatro pesos como retribución para alimentar a su mula. Con el embarque en Veracruz empiezan los prodigios y, por consiguiente, surgen argumentos para estimar la obra como una «reliquia valiosa». Un capitán de navío se ofreció a llevar gratis el cajón con la Virgen hasta Campeche, de modo que la travesía, prevista inicialmente en dos semanas, se pudo hacer en tan solo cuatro días y medio sin problema. Al conocer los fieles de Campeche esa noticia y el auxilio proporcionado por la efigie, pidieron a Méndez que la vendiera con el propósito de dejarla junto a ellos. A pesar de lo generoso de su ofrecimiento, el intermediario no accedió a la solicitud y lograría embarcar junto a tan preciada carga en otro navío que tuvo como próximo destino La Habana. Nuevamente, gracias a la intercesión mariana, el viaje se hizo rápido y con satisfacción de todos o, lo que es lo mismo, «sin borrasca ni molestia».

En el puerto principal de Cuba Méndez procuró un buen transporte que iba a conducirlo hasta Tenerife, evitando así el paso por La Guaria o Cádiz que Fernández Riverol había mencionado antes. Sin embargo, al colocar los estibadores la caja de la Virgen en la bodega, la situación no era la misma y los tripulantes sufrieron quebranto de inmediato. Aunque el capitán no cobró por este desplazamiento, a los pocos días, mientras cruzaban el mar del Caribe, una tormenta del norte puso en apuros a la embarcación y a sus responsables, quienes pidieron el socorro pertinente a Dios. Ante ello, los marineros decidieron retirar el cajón de las bodegas y subirlo para colocarlo primero en la popa y luego en un camarote, tras lo cual, señala Tomás Fernández en su memoria, «serenó la tormenta y sin más torbellinos llegaron a salvamento al puerto de Santa Cruz de Tenerife». Aunque no llegó a abrirse, muchos intuyeron que el cajón y su carga habían sufrido menoscabo tras recibir «rociada» de la lluvia y del mar durante una navegación tan dificultosa.

El traslado y el desembarco posterior en La Palma despertaron igual interés, puesto que la imagen había ganado fama como «bella» y «prodigiosa». Llevada por Méndez a la casa de Fernández Riverol⁴¹, la sorpresa fue mayúscula al constatar que, pese a un transporte complejo por tierra y por mar, no mostraba deterioros ni quebrantos después de tantos contratiempos. Ese hecho aumentaba su celebridad por momentos, de modo que algunas citas permiten aproximarnos a la significación que muchos fieles hicieron de ella como un simulacro milagroso o una reliquia en el sentido más simbólico del término, al modo de lo que abordaremos en un próximo epígrafe.

primor y [el] esmero del oficial», sin desvelar su nombre, origen o localización en el medio urbano de Ciudad de México.

⁴¹ Debe tratarse de la «vivienda de alto y bajo» donde dicho clérigo residió hasta el final de su vida, emplazada en la calle Garachico. La había comprado antes a los hijos del platero Diego Sánchez de la Torre y Josefa Viñoly, aunque no promovió reformas importantes en ella. Después de morir, dicho inmueble alcanzó un valor de 7.338 reales y fue vendido por sus herederos en 1782, tal y como estudia Pérez García (1995): 299-300.

Los párrafos anteriores insisten en la confluencia o el encuentro de puntos comunes con las microhistorias de otras efigies. Centrándonos en las indianas o vinculadas con América, los problemas relatados en su tránsito hasta Canarias y las lecturas dadas a la pieza que tratamos, comparten, según los casos, la generosidad de los transportistas, lo milagroso asociado a la rapidez en distintas travesías o su efectiva intercesión con la divinidad frente a los frecuentes y peligrosos contratiempos en el trasiego atlántico. Sin aportar un análisis exhaustivo, parte de esas *vivencias* son compartidas con la biografía y la promoción de tallas como Nuestra Señora de las Angustias de Icod de los Vinos, a la que volveremos, o el denominado Divino Indiano de Chiclana de la Frontera, Cádiz (Amador Marrero, 2011: 207-261). Es así que el trayecto asociado a la idea de distancia —y con ello al origen lejano, siempre advertido— resulta ideal para la formulación y la apropiación de hechos e historias prodigiosas como argumento que hacía efectiva la recepción de tales imágenes, así como su proyección y estima posterior.

En ese sentido, al poco tiempo de la llegada a La Palma el 15 de julio de 1774, el beneficiado del Salvador bendijo a Nuestra Señora de los Dolores con gran éxito y concurrencia. La acogida fue tal que ese día se juntaron muchos fieles junto al domicilio y la parroquia, reuniéndose, como explica el propio comitente, un concurso similar al que originaba la recepción de la Virgen de las Nieves en la ciudad. Dicha comparativa no es casual e insiste en la importancia otorgada a la imagen nueva, puesta en relación con el culto de mayor notoriedad que sigue teniendo la isla⁴². La efigie de los Dolores o de la Piedad sería trasladada de inmediato a Mazo y, ante el paso de la comitiva por los caminos de costumbre, varios devotos «adornaron sus respectivos canceles con banderas y ramos festivos». Fue colocada en su ermita el 18 de septiembre, coincidiendo con una fiesta que rememora los dolores gloriosos de María. A ese acto concurren los vecinos del lugar, de la ciudad o capital y de otros pagos contiguos, además de diversos sacerdotes⁴³. Asimismo, para que todos vieran bien la escultura, hubo procesión por el contorno de la hacienda de los Riverol, en cuyo tránsito se hicieron varios arcos «con todo aseo vestidos y tres loas (...), con mucha rama y banderas de regocijo, con que el devoto pueblo —concluye el relato— quiso significar (...) esta celebración gozosa de tener en su lugar tan dichosa prenda»⁴⁴. El desembolso previsto esos días por el clérigo fundador fue alto, ya que sus actos importaron un gasto adicional de 288 reales en «víveres para los ministros del altar, el sermón y demás necesario»⁴⁵.

⁴² Para comprender este símil debe conocerse el valor que tenía la Virgen de las Nieves a raíz de sus desplazamientos o traslados a la ciudad cada cinco años, algo que resulta fácil a partir de una *Descripción verdadera de los solemnes cultos...* que motivó la Bajada o Fiesta Lustral de 1765. Cfr. *Descripción* (1989).

⁴³ La función fue presidida por el párroco de Mazo Francisco Lemos y Yanes. Le acompañaron el propio Fernández Riverol como capellán y Esteban de los Reyes Carmona, amigo suyo que vivía en Santa Cruz de La Palma.

⁴⁴ APSBM: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), s/f.

⁴⁵ APSBM: Libro de la fundación..., f. 30r.

Testimonio de éxito. La receptividad esperada

El conjunto escultórico era un reclamo para el culto que empezó a recibir en la ermita de Lodero, aunque las expectativas surgidas a su alrededor tuvieron que coordinarse por parte de Tomás Fernández. En diversos documentos dicho clérigo deja entrever que el apoyo vecinal fue clave para adquirir la efigie y procurarle el boato correspondiente, porque, como recordaba en 1776, «los devotos contribuyeron para la colocación de Nuestra Señora». El volumen de gastos sería tan alto que el mismo sacerdote, a quien otros testimonios refieren como «humilde esclavo» y «capellán», no pudo hacer frente a los muchos dispendios que originaban tales acciones. De ahí que en octubre de 1774, poco después de entronizar la obra en el templo, pidiera licencia al obispo Servera para recoger limosnas entre los fieles de Mazo y quienes frecuentaban la ermita. Su requerimiento fue aceptado de inmediato, ya que, según argumentó el mismo Fernández, «la propia escultura, por haberse conducido de[sde] tan remota distancia, ha tenido un coste considerable». A ello contribuía el «no hallarse el suplicante con medios suficientes para suplir el todo de este gasto y costo», de modo que otra vez los devotos cubrieron las necesidades más apremiantes⁴⁶. Las limosnas recibidas a partir de entonces en metálico, en mosto o en libras de seda testimonian la implicación del vecindario con la Virgen y su ermita de Lodero⁴⁷. El fundador y otros allegados podían recogerlas en el campo o de forma presencial en el propio inmueble, puesto que el inventario de 1782 confirma que, tras la preceptiva licencia episcopal, en él se había colocado ya una alcancía de madera⁴⁸.

Tomás de Aquino Fernández Riverol estuvo al cuidado del templo y de su imagen titular hasta que falleció de forma repentina en mayo de 1778, por lo que no extraña que dos años antes el visitador Miguel Mariano de Toledo encontrase dicha fábrica «con decencia y el ornato que se requiere»⁴⁹. Ante su falta, José Diego Hernández, vecino de la zona que había colaborado con el clérigo, asumió la responsabilidad de convertirse en nuevo mayordomo de la Virgen. Por ese motivo, en junio de 1778 Domingo Alfaro, otro visitador, le concedió facultad para «percibir y cobrar las rentas deudas, limosnas y todo lo que demás que por cualquier título a dicha cofradía [de los Dolores] toque y pertenezca»⁵⁰. La cita es oportuna y prueba que, tras la llegada del grupo escultórico desde México, los fieles que le tributaban culto en Hoyo de Mazo se habían organizado como una cofradía o corporación reglada para seguir celebrando las misas y los rezos acostumbrados en la ermita. No sabemos mucho de esa asociación de fieles, pero es probable que fuera ideada por Tomás Fernández con el propósito de implicar en mayor medida a los vecinos y

⁴⁶ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

⁴⁷ APSBM: Libro de la fundación..., f. 1r.

⁴⁸ APSBM: Libro de la fundación..., f. 4v.

⁴⁹ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

⁵⁰ Los asientos contables de la ermita confirman que Hernández se mantuvo en dicho cargo hasta el periodo 1794-1802. A rendir las cuentas en el último año compareció Francisco Reyes en nombre suyo, mientras que de la mayordomía se ocuparon luego Manuel Sánchez y su heredero Sebastián Pérez.

perpetuar un legado que dejaba con tanto sacrificio. La falta de noticias sobre su conformación y actividad cotidiana demuestra que fue un colectivo simple o poco reglamentado, pero ayudaría a no perder la identificación con el templo y procurar los socorros necesarios a quienes cuidaban de él. En el contexto específico de Mazo, estas pequeñas hermandades eran la única forma de garantizar la sostenibilidad de las que podríamos llamar devociones menores o del campo, puesto que durante ese tiempo también se instituyeron en la Parroquia de San Blas cofradías a San José (1769) y a la Virgen del Carmen (1774) (Velázquez Ramos, 1999: 200).

Con la entronización de la imagen y la mayor o menor actividad de sus devotos comienza un nuevo episodio para la ermita de Lodero, aunque, si atendemos a los apuntes contables y otros documentos, no se advierte un cambio sustancial respecto a los cultos heredados⁵¹. Las celebraciones y las gracias espirituales seguían siendo las mismas. En ese sentido, el obispo Francisco Javier Delgado y Venegas ya había concedido en julio de 1768 cuarenta días de indulgencia a los fieles por cada ave maría que rezaran ante la imagen preexistente de la Virgen, algo que Fernández Riverol asoció de inmediato con la que llamó a veces «N[uestr]a S[eñor]a de [los] Dolores mexicana»⁵². Forzosamente, su colocación en el único nicho que tenía la ermita implicaba la necesidad de erigirle un retablo de madera. Tampoco sabemos mucho de él, pero es probable que fuera proyectado desde fecha temprana. Avala esa idea el hecho de que, tras una posible reutilización en el templo actual, el conjunto siga mostrando en el remate una pequeña pintura o lámina de santo Tomás de Aquino, a buen seguro la misma que el clérigo fundador había donado antes de 1769 en memoria de su santo patrón⁵³.

Esa obra figura inventariada allí en mayo de 1782, cuando, salvo la hornacina previa, el retablo se encontraba en madera vista y a punto de ser dorado. Por eso mismo, el visitador Antonio de Salazar y Carmona refiere la existencia de al menos «cuatro libros de oro fino» y una pieza de clarín listado que él mismo había entregado al mayordomo José Diego Hernández con el propósito de venderlo «para ayuda de dorar el retablo»⁵⁴. El altar, acaso el subsistente ahora o uno anterior que reproducía las mismas formas, se tuvo que instalar después de 1778. Sin embargo, no pudo dorarse hasta el periodo 1782-1789, cuando los devotos gastaron en dichos trabajos un total de 245 reales e invirtieron otras limosnas dejadas para tal fin⁵⁵. A los mismos vecinos se debe la compra de unas primeras coronas para sendas imágenes de la Virgen y del Cristo (1798-1794), aunque luego encargaron otra de plata (1802-1820) que fue vendida más tarde porque «no servía»⁵⁶. Años antes, el

⁵¹ Las cuentas de su cofradía insisten en ello con regularidad. Sirva de ejemplo un apunte relativo al periodo 1782-1789, cuando su mayordomo Diego José Hernández gastó 465 reales en pagos al beneficiado, el sacristán y los predicadores por «das funciones de Nuestra Señora, en que se incluyen los costos del refresco». APSBM: Libro de la fundación..., f. 5r.

⁵² APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

⁵³ APSBM: Libro de la fundación..., ff. 66r-66v.

⁵⁴ APSBM: Libro de la fundación..., f. 3v.

⁵⁵ APSBM: Libro de la fundación..., f. 5v.

⁵⁶ APSBM: Libro de la fundación..., ff. 6v, 12r.

mismo inventario de 1782 refiere que la ermita contaba también con «una imagen del s[eñor] san José de madera pequeña» y «diez países (...), de los cuales uno tiene roto el bastidor»⁵⁷.

Nuestra Señora de los Dolores mexicana como obra de arte y objeto metaescultórico

De la memoria o relación de hechos donde Fernández Riverol describe la compra y el envío de la Piedad que analizamos, un testimonio que es tan atractivo como la propia escultura, pueden extraerse conclusiones que nos ayudan a comprender su valía con un punto de vista múltiple, no limitando el comentario a asuntos devocionales e iconográficos (**fig. 7**). Basta reparar en ella para percatarnos de que se trata de un documento válido a la hora de contextualizar el comercio artístico a finales del Antiguo Régimen, cuando este tipo de encomiendas eran realizadas bajo criterios cambiantes y la dinámica mercantil que unía al archipiélago con los virreinos americanos estuvo sometida a nuevos reglamentos e imposiciones fiscales (Morales Padrón, 2011). Al margen de dichas circunstancias, durante la segunda mitad del siglo XVIII los comitentes isleños compraron toda clase de bienes en los puertos de América, siendo, en verdad, una época propicia para importar esculturas muy diversas desde México, Guatemala y Cuba. Lo avalan así estudios generales que han ido publicándose sobre Canarias en general (Martínez de la Peña, 1979: II, 475-493) y la isla de La Palma en particular (Pérez Morera, 1992: II, 1287-1305). No contamos con una investigación amplia o global acerca de ese fenómeno, porque, aunque se daban condiciones óptimas de cara al comercio en aquellos momentos, los envíos en gran número que llegaron desde América, Madrid, Génova y Andalucía fueron posibles por un estancamiento o claro retroceso de la imaginería local. El trabajo de un maestro solvente como José Luján Pérez (1756-1815) no fue efectivo hasta la década de 1790 y para ese entonces ya habían decaído la rentabilidad y los mecanismos que posibilitaron intercambios tan fructíferos años antes (Lorenzo Lima, 2016: 401-402).

Además de la significación piadosa, el relato que la Piedad de Hoyo de Mazo originó en torno a 1774 es un testimonio clave para otros asuntos que nos incumben ahora. De entrada, sorprende que el intermediario Juan Méndez y el comitente Tomás de Aquino Fernández Riverol conocieran circunstancias vinculadas con el encargo de manufacturas artísticas en México, al referir el trabajo de los autores capitalinos y la venta de sus obras en puertos como Veracruz, punto de salida natural hacia otros enclaves del Caribe y de Europa. Ese hecho insiste en la rentabilidad mercantil que se otorgó entonces al ejercicio escultórico, puesto que la amplia producción de los maestros activos en Ciudad de México no llega a comprenderse sin la necesidad vender e importar creaciones que muestran a menudo rasgos en común o una serie de características que ahora valoramos como señas de identidad. Se trata de un fenómeno afín al que ha podido estudiarse en lo relativo a la platería por el marcaje que muestran numerosas alhajas (AA VV, 2010) y a tantas obras

⁵⁷ APSBM: Libro de la fundación..., f. 3v.

de pintura, en el último caso gracias a procedimientos técnicos e inscripciones que recuerdan su hechura allí por medio de la identificación común *Pinxit Mexici* o similares (AA VV, 2017).

Tras esa primera acción, la ruta del encargo es semejante a la que siguieron isleños y enseres requeridos antes y después del itinerario oceánico, ya que convirtió a los puertos de Veracruz, Campeche, La Habana, La Guaria, Cádiz y Santa Cruz de Tenerife en escalas y meta final de los desplazamientos. La elección del virreinato de Nueva España como lugar idóneo para la adquisición de esculturas, no otros centros de las capitanías generales de Venezuela o Guatemala, mucho más próximos en lo geográfico, es también sintomática y demuestra que los agentes e intermediarios eran conocedores de las posibilidades mercantiles de cada zona o región. Se buscaba no solo una «hechura primorosa», puesto que a menudo lo determinante era rentabilizar las adquisiciones y, sin contradecir las reglas invariables de la oferta y la demanda, adquirir bienes al menor coste para no incrementar su precio con los gravosos pagos del transporte. Otros ejemplos de Canarias son bastante elocuentes en ese sentido, porque, cuando en 1766 se abordó el encargo de una Virgen de Guadalupe para que presidiera el convento franciscano de Adeje, su ejecución fue concertada en Guatemala por el vínculo que Domingo de Herrera y otros familiares, peticionarios de ella, tuvieron con aquel territorio. Tales comitentes eran conocedores de que en los obradores de Antigua, capital de dicha capitanía general, «se fabrican con el mayor primor» (Fraga González, 1980: 704).

Al igual que sucede con el ejemplo que abordamos de Hoyo de Mazo, el caso anterior es ilustrativo sobre las dinámicas que pudieron seguirse en peticiones de igual naturaleza, donde lo material no está reñido con inquietudes devocionales que condicionaron a priori la ejecución escultórica (Amador Marrero, 2022: 301-305/nº III.3.1). Es más, como en aquel ejemplo, sabemos ya que la imagen arribada a Hoyo de Mazo heredó unos cultos consolidados entre el vecindario y sustituyó de forma efectiva a una pintura de igual tema, no a una escultura o efigie de bulto. Sea como fuere, ejemplos de este tipo y otros del siglo XVIII que podrían señalarse al respecto (Lorenzo Lima, 2008: 38-66) ponen de relieve el papel determinante de los intermediarios o agentes mercantiles, verdaderos artífices del comercio artístico, tuvieron en los complejos procesos de encargo, compra y remisión. Muchas veces —y así sucedió en el ejemplo que nos ocupa ahora de La Palma— los comitentes se limitaban a pedir las piezas y entregar el dinero para costearlas, desatendiendo los trámites que conllevaban el ajuste, la adquisición y el envío posterior. Sin embargo, ello no quiere decir que ignoraran el alcance y la complejidad de dichas transacciones. Casos como el de Tomás de Aquino Fernández Riverol permiten releer esos procesos cotidianos, puesto que el clérigo era conocedor de la realidad americana por sus viajes a La Guaria y adquiriría en Venezuela otras manufacturas para la ermita que había construido en Lodero. Recuérdese al menos una campana de bronce antes citada, que continúa al uso en el templo actual y el inventario de 1769 describe como obra fundida en Caracas (**fig. 3**).

Que el mismo Fernández Riverol y sus allegados compraran bienes en enclaves distantes como Caracas y Ciudad de México demuestra que la geografía del comercio artístico no fue un impedimento o lastre en este periodo. Al contrario, desde la perspectiva isleña se confirma que dicha distinción no existía tanto por cuestiones territoriales y que, en lo relativo a finales del siglo XVIII, los puntos del Caribe con los que mantenían contacto tantos isleños fueron un lugar propicio para toda clase de adquisiciones (Pérez Morera, 2017). La documentación investigada avala muchas veces que lo sucedido en una amplia región jalonada por los centros donde residieron los emigrantes canarios era afín, al margen de una mayor o menor identificación con ellos. Grandes y pequeñas urbes como Puebla de los Ángeles, Ciudad de México, Veracruz, Campeche, Antigua, La Guaira, Caracas y La Habana estuvieron más conectadas de lo que parece en aquella época por la acción de nuestros indianos y la dinámica comercial que ellos mismos originaron, de modo que su conocimiento de la realidad artística tampoco sería limitado ni menor. Si no es así, ¿por qué Méndez y Fernández Riverol dejaron de adquirir el grupo escultórico de Mazo en Venezuela, de donde sabemos que había llegado antes una campana de bronce que sigue conservando la ermita de Lodero?

La ruptura o quiebra de lo que ahora estimamos como fronteras territoriales es clave a la hora de comprender los hechos que fundamentan la difusión del arte virreinal en aquel periodo (Alcalá, 2021: 87-98), pero ello tampoco impediría la especialización o rentabilidad de ciertos mercados. Gracias al patrimonio de Canarias, donde la documentación es muy rica en ocasiones y se conservan abundantes piezas, una dinámica de ese calibre puede constatarse con facilidad. No olvidemos que, por ejemplo, durante la segunda mitad del siglo XVIII los obradores de Caracas produjeron algunas alhajas de plata subsistentes en el archipiélago (Pérez Morera, 2001: I, 275-277), así como pinturas, especialmente lienzos y pequeños oratorios o altares portátiles, que en ocasiones firmó o pueden atribuirse al pintor de ascendencia isleña Juan Pedro López (1724-1787) (Pérez Morera, 1999: 22-26). Esa misma especialidad, que al fin y al cabo no era otra cosa que conocimiento para obtener un beneficio mayor en lo comercial, fue el motivo que condujo a Méndez hasta Veracruz para adquirir allí el grupo escultórico de Mazo. En ese sentido, la relación de hechos antes señalada nos brinda también un dato de gran interés, olvidado a menudo.

Cuando Tomás Fernández menciona que en aquel puerto «acostumbran venderse algunas hechuras de México» confirma una dinámica mercantil que se atribuye a la escultura producida en la capital de Nueva España, algo que no es fácil de documentar siempre. Cabría pensar, pues, en una coyuntura semejante a la desarrollada centurias antes en Castilla o Extremadura con la venta de manufacturas locales y foráneas, puesto que el alcance de tales ferias, mercados o puntos de compra, en este caso dados a la exportación marítima por la cualidad portuaria de Veracruz, debió de ser notable en algunos periodos. Es más, la cotidianeidad de dichas prácticas probaría también que en momentos puntuales existió un excedente de producción y que esas ventas lejos de los

lugares de creación garantizaría el mantenimiento de un alto número de obradores, cuyas manufacturas eran destinadas en mayor o menor medida al comercio. Sea como fuere, las condiciones descritas repercutieron necesariamente en el precio de las obras, algo que tampoco era ajeno a la realidad de los comitentes españoles y europeos por el gasto adicional que originó el transporte. Recordemos que Fernández Riverol explicaba en octubre de 1774 que no pudo hacer frente al coste del conjunto escultórico de su ermita y que por ello requirió la colaboración del vecindario de Mazo, advirtiendo, incluso, que su importe era mayor porque «la expresada obra (...) se ha conducido desde tan remota distancia»⁵⁸.

Dicha situación resulta extraña y pudo deberse a la falta de fondos por parte del clérigo fundador, no tanto a un importe desorbitado de la escultura. Que sepamos, Tomás Fernández remitió «a d[o]n Juan Méndez por cuenta de la hechura de n[uestr]a s[eñor]a» dos partidas de dinero a lo largo de 1774, una de 360 reales y otra de 178 reales. Esa circunstancia nos lleva a cifrar su coste en un total de 538 reales⁵⁹. La relación de hechos confirma que en ocasiones Méndez no pagó los portes de la caja donde fue conducida hasta Tenerife y, si atendemos a su tamaño, trabajo y ornamentación con pocos sobredorados, puede obtenerse una idea del valor adquirido finalmente. Se desconoce la suma exacta a la que ascendió su coste en La Palma, pero, puestos a establecer comparativas con un sentido genérico a partir de lo ya documentado, intuimos que no fue superior al gasto que conllevaron piezas de igual porte arribadas a Canarias desde Madrid, Génova o Sevilla durante el mismo periodo (Lorenzo Lima, 2018: 1-57).

Sí consta, en cambio, la fama que muchas esculturas de América ganaban como protectoras o abogadas divinas durante el largo y peligroso viaje a través del Atlántico, de modo que para ello su eficacia piadosa podría equipararse con cultos de gran arraigo en el archipiélago (especialmente con las Vírgenes de la Candelaria, del Pino o de las Nieves, devociones prioritarias en Tenerife, Gran Canaria y La Palma). Abundan testimonios documentales sobre ello e, incluso, representaciones a modo de exvotos que perpetúan el recuerdo de tales acciones con sentido popular (Rodríguez Morales, 2020: 59-65). A diferencia de dichas efigies que obtuvieron fama desde el siglo XVI, las que iniciaban su andadura devocional como un desplazamiento de no retorno hasta Canarias se valieron del viaje y de sus consecuencias impredecibles para despertar la atención de nuevos devotos. El valor que numerosos fieles, los clérigos y sus demandantes les atribuyeron por esa circunstancia es significativo y demuestra que el aura de prodigio o milagro que las rodeaba, a menudo una consecuencia más de la naturaleza indiana, resultó determinante en no pocos casos. Comenzaban así a valorarse como objetos metaescultóricos, olvidando en no pocos casos la condición material o humana que les dio sentido inicialmente (Portús, 2016).

⁵⁸ APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

⁵⁹ APSBM: Libro de la fundación..., f. 30r.

Podría decirse que, bajo dichas circunstancias en concreto, la travesía oceánica dotaba a estas imágenes de un atractivo propio en lo piadoso, que fue proclive a una forma común de entender la religiosidad y a la receptividad que tantos fieles manifestaron desde el otro lado del Atlántico. No bastaba ya con «el primor y lo esmerado del oficial»⁶⁰, porque, bajo unos parámetros más genéricos e inclusivos de interpretación, su cualidad piadosa o inmaterial trascendía al sentido de la manufactura artística. Eran, nunca mejor dicho, embajadoras de lo divino y de unos sentimientos que hacían universal el mensaje que evocaban por su acabado llamativo e inusual muchas veces, así como de las prácticas culturales que pudieran originarse a alrededor suyo con mayor o menor fortuna.

El ejemplo que nos ocupa de Hoyo de Mazo es paradigmático en ese sentido y, por cronología y semejanza de las acciones, debe ponerse en relación con lo ocurrido años antes en torno a otra escultura de Ciudad de México preservada a Tenerife. En 1748 arribaba a Icod de los Vinos la famosa y devota Virgen de las Angustias (**fig. 8**), adquirida por el también indiano Marcos de Torres para que presidiera una ermita propia en dicha localidad. Lo sucedido con ella en tierra y mar acrecentó su popularidad, cuyo aumento fue posible gracias a un sermón que Francisco José de Vergara predicó el día de su colocación, ya estudiado bajo tal premisa (Gómez Luis-Ravelo, 2003: 10-13). Luego, condiciones materiales, la dotación del templo donde sigue despertando interés y su significado piadoso, acrecentado por lo atractivo que resulta la obra como objeto artístico, la convierten en un caso único e irrepetible para este tipo de coyunturas (Amador Marrero, 2021: 260-263).



Fig. 8. *Virgen de las Angustias*. Ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Icod de los Vinos.
Foto: Archivo personal de Juan Gómez Luis- Ravelo

⁶⁰ Cita contenida en APSBM: Libro de la fundación..., s/f.

Dichas circunstancias prueban que las esculturas y otras manufacturas llegadas desde el Nuevo Mundo, especialmente desde Nueva España y otros enclaves del Caribe, protagonizan un fenómeno que no es extensible a los mercados donde tantos canarios adquirieron obras de arte a lo largo del Antiguo Régimen, sobre todo a finales del siglo XVIII. Sabemos ya que desde Génova, Madrid y Andalucía se siguieron importando toda clase de piezas, pero nunca alcanzaron el valor humano o simbólico que atribuimos ahora a las llegadas desde América (Lorenzo Lima, 2013: 157-223). En ellas la implicación del comitente es mayor y su viaje tan largo, a menudo una auténtica aventura que unió a dos mundos paralelos, les confería un interés desmedido. Ese valor inmaterial es clave y debe rescatarse siempre que sea posible, porque, desde luego, parece tan revelador como las propias obras y cuanto derivó de ellas en el medio isleño. Además, los tiempos de espera eran largos dentro y fuera de Canarias. Recordemos que entre la petición de Fernández Riverol en Veracruz y el arribo del grupo de la Piedad a La Palma transcurren cuatro años, periodo más que suficiente para que se consolidaran unas prácticas piadosas que heredó de inmediato en su templo (Velázquez Ramos, 1999: 192).

No extraña que la Virgen de Mazo llamara tanto la atención, porque, como explicó el mismo donante, su arribo desde tan lejos respondía a la necesidad de conferir —y citamos otra vez de modo textual— una «veneración mayor a los dolores de Nuestra Señora». Como objeto artístico, sigue siendo una pieza idónea para ello (**fig. 9**). Su pequeño formato con medias extremas de 65 x 65 x 50 cm la convierte en un elemento apto de cara a la exportación y los cultos recibidos en el lugar de destino (Pérez Morera, 2004: 568), tanto la exhibición en la ermita de Loderó para misas y rezos como los cortejos procesiones que protagonizó en su contorno a partir de 1774⁶¹. El esmerado trabajo de talla, referido a veces en la documentación canaria, es distintivo del trabajo que venían haciendo los maestros de Ciudad de México en una fecha tan avanzada con el último tercio del siglo XVIII, proclive ya a nuevos postulados estéticos (Fernández García, 1971).

⁶¹ A raíz de la información que aporta el inventario de 1782, antes citado, sabemos que en dichas procesiones se utilizaban «una parihuela [o pequeño trono] de nuestra señora» y «un manto de n[uestr]a s[eñor]a, de terciopelo azul con punta de oro». APSBM: Libro de la fundación..., ff. 4r-4v.



Fig. 9. *Nuestra Señora de los Dolores* [detalle]. Ermita de Nuestra Señora de los Dolores, Hoyo de Mazo.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

La suavidad de las formas, la elegancia de los gestos, el contraste de sentimientos que desprenden los personajes complementarios de Cristo y Virgen, la unidad de los cromatismos en lo relativo al atuendo, la sutileza de las carnaciones marianas, el correcto estudio anatómico de la figura independiente de Jesús y la simplicidad de los volúmenes, entre otros detalles, son rasgos a resaltar siempre. En todo caso, sabemos ahora que después de 1802 se compuso un ojo de la imagen y que antes de 1853 tuvo que intervenir la peana de todo el conjunto, que simula formas rocosas con sencillez⁶². Una de las cualidades distintivas de la obra es la introducción de una clavellina de gran tamaño como elemento primordial para el ornato del atuendo mariano, en su trasera o manto sobre color azul (**fig. 10**). En él cabría reconocer un motivo que fue estudiado como seña de identidad para la producción escultórica de Ciudad de México a lo largo del siglo XVIII, aunque, si somos escrupulosos con las competencias profesionales, tal distinción pudo englobar de forma paralela a tallistas y policromadores (Amador Marrero *et al*, 2013: 43-44). Se advierte, sin embargo, que no recurre a un uso abundante de las láminas de pan de oro, a buen seguro para abaratar costos o adaptarse a nuevas modas que buscaban contrastes cromáticos en el acabado de las piezas, no tanto la exuberancia y el deslumbre de estofes vistosos con recursos usuales en lo visual y lo técnico.

⁶² APSBM: Libro de la fundación..., 12v, s/f.



Fig. 10. *Nuestra Señora de los Dolores* [detalle]. Ermita de Nuestra Señora de los Dolores, Hoyo de Mazo.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

Conclusiones

A raíz de todo lo expuesto, intuimos que el estudio de ejemplos como la Piedad de Mazo despiertan múltiples posibilidades de análisis. Queda mucho por hacer en el aspecto indicado de reconstruir o investigar sobre *intrahistorias* propias para luego, siempre con perspectiva contextual y revisando los aportes previos, plantear un discurso de mayor alcance. La intención no es reivindicar en exceso ni sublimar lo que pudo ser algo anecdótico, pero, si atendemos a últimas publicaciones sobre platería y artes plásticas, queda claro que las islas Canarias se revelan como un lugar idóneo para estudiar el arte americano y las muchas peculiaridades que ofrece lejos de sus centros de creación (Amador Marrero, 2020: 105-127). Lo es así no solo por el volumen de piezas conservado, amplio y muy diverso, sino también por el valor y la riqueza de sus testimonios documentales, tal y como acabamos de comprobar en los epígrafes anteriores con la memoria o relación de hechos que desde 1770 motivó el encargo alentado por Fernández Riverol (**fig. 7**).

Por todo ello, desde lo que fue una puerta real y simbólica del Nuevo Mundo, no queda más que invocar la valía de su patrimonio —y en especial de este simulacro mariano de La Palma— para comprender algo que muchos isleños vivieron como una realidad cotidiana siglos atrás: la comunicación efectiva entre territorios mucho más próximos de lo que parece a simple vista. Estamos convencidos de que la frontera entre lo local y lo global se quiebra ante ejemplos tan significativos, puesto que las dinámicas del archipiélago descubren matices de un fenómeno que no entiende de geografías ni de tiempos forzados por el discurso historiográfico. Al fin y al cabo,

abordamos un problema de interpretación con perspectiva y otro alcance, porque, más que separar, el Atlántico se convirtió en un medio de cohesión inmejorable para lo humano y lo cultural.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Como ya se ha advertido, la memoria o relación de hechos que refiere devotamente el encargo, la compra, el traslado y la posterior entronización de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores es un testimonio excepcional y de gran valía histórica (**fig. 7**). Por la analogía de su letra, el contenido del propio relato y la tinta de diferente color deducimos que fue escrita en distintos momentos por el donante Tomás de Aquino Fernández Riverol, mientras residía en Mazo. Se trata de un documento referido en parte (a partir siempre de Fernández García, 1971) y publicado antes en su totalidad (Pérez Morera, 2004: 568-570/nº 5.4), pero no puede obviarse ni dejarse de transcribir en un trabajo compilador o de signo contextual como el que nos ocupa.

«Para que sea notorio a todos los devotos de esta santísima imagen su venida a este referido lugar [Mazo], y con más devoción sea venerada esta prodigiosa reliquia, se refiere la historia siguiente:

Hallándose el enunciado capellán Tomás de Aquino [Fernández Riverol] en el Puerto de la Guaira de la provincia de Caracas, con el motivo de haber ido de capellán en el registro de La Palma, en la fragata intitulada La Paloma isleña el año pasado de 1770; y estando para salir el registro de la Soledad de la Guaira a Veracruz, el enunciado capellán, deseoso de tener en esta ermita una imagen de Dolores de bulto, para que fuese más perfectamente venerada de todos los fieles habló con el paisano don Juan Méndez, que actualmente se hallaba en aquel Puerto de la Guaira para hacer viaje en el referido registro a Veracruz; diciéndole que, si por acontecimiento hallase en aquella ciudad una mediana imagen de Nuestra Señora de Dolores (porque se acostumbra venderse de México algunas hechuras en aquella ciudad), se la negociase y condujese a costa del pretendiente a el puerto dela Guaira, para con el tiempo traerla a esta isla.

El referido Méndez contestó diciendo que su ánimo era hacer dicho viaje a Veracruz, para de allí pasar a La Habana, y de allí conducirse a España, y puerto de Cádiz; que diese orden de qué modo la había de remitir a La Guaira si encontrase dicha escultura; y dándole el expresado capellán el orden de que la remitiese por La Guaira, de La Habana o de allí a las Canarias, prosiguió el dicho Méndez su viaje a la Veracruz. Llegado a salvamento (por no hallar en la ciudad la escultura) la encomendó a México, que dista de Veracruz cien leguas de camino, cuya diligencia hizo luego que saltó en tierra y ciudad sobredicha. Vino la encomienda a las inmediatas de su desembarque, que intentó hacer de Veracruz a Campeche y, teniendo ya su carga embarcada, habló con el maestre de la embarcación para que le llevase el cajón en que iba dicha imagen y le dijese cuánto le llevaba el flete. El maestre le respondió la embarcase, que no pedía premio alguno y, volviéndose el dicho don

Juan para el peón que trajo de México el cajón en una mula, le pregunto qué costo tenía la imagen y carroto de su conducción, y le respondió que el carroto era sólo cuatro pesos.

Salió la embarcación de Veracruz para Campeche, que es el viaje regular de veinte días. Con esta dichosa prenda y tuvieron viaje tan feliz, que a los cuatro días y medio dieron fondo en la sonda de Campeche, y saltaron con felicidad en tierra. Quedaron los campechanos tan aficionados a esta señora con este beneficio y prodigio, que le suplicaron a dicho Méndez les vendiese la escultura. Él les respondió no la dejaba aunque le diesen mil pesos. Ellos tan fervorosos y devotos se mostraron que le ofrecieron prontamente la dicha cantidad y más si les hubiera pedido, pero el dicho Méndez, con superior impulso, no accedió a su pedimento.

Resolvió dicho don Juan Méndez embarcase de Campeche para La Habana y, haciendo su viaje con la misma señora (que también el maestro de la nao no le quiso llevar flete), les premió esta soberana emperatriz con darles un felicísimo viaje a salvamento sin borrasca ni molestia. De aquella bahía de La Habana salió el dicho Méndez en un registro de islas para la de Tenerife y, no obstante que el capitán también llevo de gracia esa soberana imagen, tuvieron los cargadores de la nao el poco reparo de poner el cajón en la bodega con otros fardos y carga; pero a pocos días de navegación se les armó una tormenta desecha, de un norte soberbio que les precisó calar masteleros vergas abajo [y]tomar risos al trinquete. En esta tribulación de desaforado viento y mar, toda la tripulación y marineros pedían a Dios el socorro. El piloto, que supo habían puesto a nuestra señora en la bodega, luego clamó le sacasen la imagen con la brevedad posible y se la pusiesen en la popa; y no obstante que por el motivo de la tormenta se les hacía dificultoso el sacarla, el mismo anhelo de la vida y la confianza grande en esta señora, les esforzó a atropellar inconvenientes y con brevedad sacaron el cajón donde iba esta santa. Pregonando buen viaje, poniendo con toda devoción dicho cajón en el camarote de dicha nao, luego serenó la tormenta y sin más torbellinos llegaron a salvamento a el puerto de Santa Cruz de Tenerife.

De aquel puerto resolvió el dicho Méndez venirse a esta isla [La Palma] con esta divina señora sin pasar a Cádiz (como tenía intentado) y no sin misterio, pues estuvo el dicho en aquel puerto gravemente enfermo y, si hubiera pasado a Cádiz, puede, le hubiese costado la vida. Esta reina soberana en premio de su cuidado, le negociaría con su hijo el conservar le más días de vida; así me lo pienso.

Llegó a este puerto de La Palma el dicho don Juan Méndez el día 15 del mes de julio de este año de 1774 y trajo consigo esta devotísima imagen. Luego que se puso en tierra y se condujo a la casa del capellán sobredicho, prontamente se sacó del cajón en que venía; y con haber tenido tantos embarques y caminadas dilatadas por tierra, y haber recibido rociada el cajón en la navegación de La Habana a las islas por la tormenta que les sobrevino ya referida, no recibieron las dos esculturas detrimento alguno como se ve patente. Bendíjose en la ciudad por el venerable beneficiado don Cristóbal Martínez Méndez, maestro calificado del Santo Oficio de la Inquisición, y

siendo la venida de la ciudad a este lugar intempestivo [Mazo] por no haberse prevenido gente para la traída de nuestra señora con la formalidad correspondiente a su conduta, se juntó tanta gente de todos sexos. Con escopetas se trajo a esta santísima señora [y] con tanta comitiva, que parecía remedo de la entrada en la ciudad de Nuestra Señora de Nieves. Desde la jurisdicción de este lugar comenzaron los vecinos devotos a celebrar la bienvenida de su compatrona devotamente, adornando sus respectivos canceles con banderas y ramos festivos.

Hízose la colocación de esta milagrosa imagen el día dieciocho de septiembre, la dominica tercera día en que nuestra madre la Iglesia celebra su festividad de Dolores Gloriosos. Cantó la misa el venerable beneficiado servidor de este lugar [Mazo] don Francisco Lemos Yanes, acompañándole de vestuarios don José Camacho vecino de este lugar y don Esteban de los Reyes Carmona, vecino de la ciudad [Santa Cruz de La Palma]. Concurrieron otros sacerdotes y ministros del altar de dicha ciudad con otra comitiva secular y muchedumbre de gente devota, así de este lugar como de otros comarcanos. Hízose procesión por el contorno de la hacienda inmediata, en cuyo tránsito se hicieron varios arcos con todo aseó vestidos y tres loas a el pasaje de dicha procesión con mucha rama y banderas de regocijo con que el devoto pueblo quiso significar el gozo de esta celebración, gozoso de tener en su lugar a tan dichosa prenda».

APSBM: Libro de la fundación de ermitas (1759-1870), s/f.

BIBLIOGRAFÍA

- AA VV (2010): *Plata. Forjando México*, Ciudad de México: Gobierno del Estado de México e Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- AA VV (2017): *Pintado en México. 1700-1790. Pinxit Mexici*, Los Ángeles-Ciudad de México: Los Angeles Country Museum of Art y Fomento Cultural Banamex.
- AA VV (2021): *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Alcalá, L. E. (2017): «Fatigas, y cuidados, y gastos y regalos. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico», *Libros de la Corte* 5, pp. 163-184
- Alcalá, L. E. (2021): «El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal», *Latin American and Latinx Visual Culture* 3: 87-98.
- Amador Marrero, P. F. (2011): «Prenda de santa estima. El Divino Indiano de Chiclana de la Frontera, Cádiz: una escultura ligera singular», en *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 207-261.
- Amador Marrero, P. F. (2020): «Las islas Canarias: singular laboratorio para los estudios de la materialidad en el arte hispanoamericano», en *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, pp. 105-127.
- Amador Marrero, P. F. (2021): «La Virgen y su cocodrilo, el giro material», en *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 260-264.

- Amador Marrero, P. F. (2022): «Nuestra Señora de Guadalupe», en *Adeje. Patrimonio artístico e historia religiosa*, Adeje: Ayuntamiento de Adeje, pp. 301-305/nº III.3.1.
- Amador Marrero, P. F.; Arce Valdez, G.; Ontiveros, C. y Unikel Santoncini, F. (2013): «Las clavellinas como una de las posibles señas de identidad de los policromadores de la Ciudad de México durante el siglo XVIII», en *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México: Universidad Autónoma de México, pp. 35-50.
- Calero Ruiz, C. y Quesada Acosta, A. M. (1990): *La escultura hasta 1900* [Colección el Arte en Canarias, 2], Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Descripción verdadera de los solemnes cultos y célebres funciones que la muy noble y leal Ciudad de Santa Cruz en la isla del Señor San Miguel de La Palma consagró a María Santísima de las Nieves en quinquenio de este año de 1765* [introducción y notas de A. Abdo Pérez, P. Rey Brito y J. Pérez Morera] (1989), Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma.
- Díaz Lorenzo, J. C. (1994): *Fuencaliente, historia y tradición*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones La Palma.
- Escamilla Valera, A. (1987): *Génesis de la concepción de intrahistoria en Miguel de Unamuno* [tesis doctoral], Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Fernández García, A. J. (1971): «Hoy, festividad de la Virgen de los Dolores en El Hoyo de Mazo. Historia de la devoción de Nuestra Señora de dicha advocación», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 15/IX/1971.
- Fraga González, M. C. (1980): «Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias: tallas sevillanas y americanas», *Anuario de Estudios Americanos* 37, pp. 697-707.
- Gabardón de la Banda, J. F. (1994): «La iconografía de la Piedad en Sevilla en la Baja Edad Media», en *Primer Simposio Nacional de Imaginería*, Sevilla: Obra Social de la Caja de San Fernando, pp. 167-175.
- Gómez Luis-Ravelo, J. (2003): «De la historia de la Semana Santa en Ycod. Los legados de escultura americana en el siglo XVIII. Aportación devocional de los indianos», *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*, pp. 5-24.
- Hernández González, M. (1999): *Los canarios en la Venezuela colonial (1670-1810)*, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias y Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Hernández Perera, J. (1955): *Orfebrería de Canarias*, Madrid: CSIC.
- Lorenzo Lima, J. A. (2008): «De escultura colonial y comercio artístico durante el siglo XVIII. Nuevas consideraciones sobre la imaginería americana en Canarias», *Encrucijada* 0, pp. 38-66.
- Lorenzo Lima, J. A. (2013): «Nuestra Señora del Carmen y el arte genovés de su tiempo en Canarias. Nuevas propuestas de análisis», en *Vitis florígera. La Virgen del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia*, Los Realejos: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, pp. 157-223.
- Lorenzo Lima, J. A. (2016): «Otro episodio de comercio artístico. Esculturas andaluzas en Tenerife a principios del siglo XIX», *Laboratorio de arte* 28, pp. 401-431.
- Lorenzo Lima, J. A. (2018): «Arte y comercio a finales de la época Moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)», *Anuario de Estudios Atlánticos* 64, pp. 1-57.
- Lorenzo Lima, J. A. (coord.) (2024): *Hechura de Flandes. Arte de los antiguos Países Bajos en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, en prensa.

- Lorenzo Rodríguez, J. B. (1975): *Noticias para la historia de La Palma (I)*, San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Cabildo de La Palma.
- Lorenzo Rodríguez, J. B. (1997): *Noticias para la historia de La Palma (II)*, San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Cabildo de La Palma.
- Martínez de la Peña y González, D. (1979): «Esculturas americanas en Canarias», en *II Coloquios de Historia Canario Americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, t. II, pp. 475-493.
- Martínez de la Peña y González, D. (1989): «Esculturas y pinturas americanas en Canarias», en *Canarias y América*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 213-224.
- Morales Padrón, A. (2011): *El comercio canario-americano (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Negrín Delgado, C. (2004): «Nuestra Señora de los Dolores», en *El fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la isla de La Palma*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, Gobierno de Canarias y Cabildo de La Palma, pp. 265-272/cat. 19.
- Pérez García, J. (1995): *Casas y familias de una ciudad histórica: la calle Real de Santa Cruz de La Palma*, Santa Cruz de La Palma: Colegio de Arquitectos de Canarias.
- Pérez Morera, J. (1992): «Esculturas americanas en La Palma», en *IX Coloquios de Historia Canario Americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, t. II, pp. 1287-1305.
- Pérez Morera, J. (1994): *Bernardo Manuel de Silva* [Biblioteca de Artistas de Canarias, 27], Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- Pérez Morera, J. (1999): «Entre el retablo y el oro», *Imagen* 32-1, pp. 22-26.
- Pérez Morera, J. (2001): «Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX», en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima], Islas Canarias: Gobierno de Canarias, t. I, pp. 241-292.
- Pérez Morera, J. (2004): «Nuestra Señora de los Dolores», en *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima], Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 568-570/n.º 5.4.
- Pérez Morera, J. (2005): «Flandes y las islas del azúcar. Las artes suntuarias y aplicadas», en *Flandes y Canarias. Nuestros orígenes nórdicos (II)*, Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 123-184.
- Pérez Morera, J. (2017): *La casa indiana. Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna*, San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- Portús, J. (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Quesada Acosta, A. M. (1998): «La escultura en Canarias: 1750-1900», en *Gran enciclopedia del arte en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 311-348.
- Rodríguez Morales, C. (2020): *Favores, prodigios y milagros. La Virgen de las Nieves y las devociones protectoras en la isla de La Palma* [catálogo de la exposición permanente], Santa Cruz de La Palma: Fundación CajaCanarias.
- Velázquez Ramos, C. (1999): *Historia general de Villa de Mazo*, Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Mazo y Centro de la Cultura Popular Canaria.

