

**ATREZO BARROCO Y MOBILIARIO AL SERVICIO DE LAS
IMÁGENES VESTIDERAS EN CANARIAS: EL ARCA DEL ROSARIO
Y LA PEANA DE LA VIRGEN DEL PINO (SIGLO XVIII)**

**BAROQUE PROPS AND FURNISHINGS AT THE SERVICE OF
RELIGIOUS IMAGES IN THE CANARY ISLANDS: THE ROSARY CHEST
AND THE PEDESTAL OF THE VIRGIN OF EL PINO (18TH CENTURY)**

Gustavo Alejo Trujillo Yáñez*
Universidad del Atlántico Medio

Resumen

El objeto de interés del presente trabajo son dos piezas inéditas, o al menos desconocidas para la historiografía canaria, procedentes de la parroquia o Basílica de Nuestra Señora del Pino, en la localidad de Teror (Gran Canaria). Ambos muebles formaron parte del ajuar de sendas advocaciones marianas, y están vinculados a una práctica o tipología de escultura genuinamente barroca, como fue la imagen vestidera o sobrevestida. Concretamente, se trata de una caja o arca, destinada a la custodia de los bienes de la cofradía de la Virgen del Rosario, y una peana para sobrevestir a la imagen titular del templo, ambas datadas en el siglo XVIII. El estudio de estos bienes ha sido posible, a raíz de su hallazgo fortuito con motivo de la reciente apertura del museo de arte sacro de la Basílica, en el año 2021. Se finaliza el estudio con una valoración global de ambos objetos, en relación con el resto de las piezas insulares dadas a conocer en las publicaciones especializadas del Archipiélago.

Palabras clave: mobiliario litúrgico, cofradías religiosas, imágenes marianas, imágenes vestideras, escultura barroca, Edad Moderna, Islas Canarias.

Abstract

The subject of interest in this work are two pieces that are unpublished, or at least unknown to Canarian historiography, from the parish or Basilica of Nuestra Señora del Pino, in the town of Teror (Gran Canaria). Both pieces of furniture formed part of the trousseau of the two Marian dedications, and are linked to a genuinely Baroque sculptural practice or typology, namely the clothed or overdressed image. Specifically, they are a box or chest, intended for

the safekeeping of the goods of the brotherhood of the Virgen del Rosario, and a pedestal for overdressing the titular image of the church, both dating from the 18th century. The study of these items was made possible as a result of their fortuitous discovery on the occasion of the recent opening of the Basilica's museum of sacred art in 2021. The study ends with an overall assessment of both objects in relation to the rest of the island's pieces published in specialised publications on the archipelago.

Keywords: liturgical furnishings, religious brotherhoods, Marian images, vestment images, baroque sculpture, Modern Age, Canary Islands.

El arca de la cofradía de la Virgen del Rosario (ca. 1759)¹

La caja es uno de los muebles más estudiados por todos los especialistas, y, desde la Edad Media, una de las piezas indispensables del mobiliario de las viviendas europeas, y por tanto, también de las españolas. En el territorio hispano, las cajas en todas sus variantes gozaron de una gran popularidad e importancia, quedando desplazadas ante otros tipos de muebles como fueron los armarios, a partir del siglo XVI, y las cómodas, durante el siglo XVIII. A medida que esto sucede, la caja queda relegada a ocupar un lugar en el dormitorio, con tipologías vinculadas al ámbito femenino, como es el caso de las denominadas “arcas de novia”, especialmente abundantes en la España del siglo XVII².

En Canarias también fueron habituales hasta al menos finales del siglo XIX y comienzos del XX, como podemos comprobar en esta descripción del erudito Víctor Grau Bassas:

Las cajas que adornan que adornan la casa son en número variable, generalmente de tea, pero hay muchas de cedro que proceden de Cuba. Las de aquí tienen disformes cerraduras de hierro. Cuando se abre la caja aparece en el interior de la tapa una porción de cromos, rótulos, santos, marcas de fábricas, etc., pegados en la misma sin orden ni concierto. En la parte izquierda aparece el *escanillo*, que es un cajoncito de unos 15 centímetros de ancho que acoge todo el de la caja, y de otros 15 de alto con su correspondiente tapa, que cuando se abre sirve para mantener la de la caja. En este *escanillo* se depositan los objetos de valor. La llave la caja va generalmente unida por un cordón con una ciprea que llaman *cochina*³.

Estos muebles tampoco pasaron desapercibidos a los ojos de algunos artistas extranjeros que visitaron las Islas, como J. J. Williams o Alfred Diston, quienes las recrearon en algunas de sus obras (fig. 1).

De la descripción de Grau Bassas, se colige una abundante presencia de cajas indianas, junto a las piezas procedentes de la producción local. Tradicionalmente, la relación de Canarias con América, facilitó la adquisición todo tipo de objetos artísticos y suntuarios⁴, entre los que cabe destacar las denominadas “arcas de Indias”, traídas por los emigrados canarios en el retorno de sus viajes. Junto a estos enseres importados, las cajas producidas en las propias islas, aparecen referenciadas en la documentación como “cajas de madera de la tierra”⁵. Unas y otras, al igual que lo señalado para el ámbito



Fig. 1. *Hombre a pie a orillas del mar-Hierro*. Alfred Diston (después de 1826). Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

peninsular, estuvieron especialmente vinculadas con el mundo femenino, como ya se encargó de destacar el estudioso Pérez Cruz en su libro dedicado a la vestimenta tradicional⁶. Durante toda la modernidad, abundan las referencias a este tipo de enseres y a su especial relación con los ajuares femeninos. Citamos aquí solo dos ejemplos: Ana Falcón, vecina de Valleseco (Gran Canaria) declaró poseer dos de estos muebles, en sus últimas voluntades otorgadas en 1742⁷. En 1697, Asencia Sarmiento, de la misma vecindad, recibió de manos de su padre Sebastián Sánchez “dos cajas de barbusano” junto a otros efectos y propiedades, en concepto de dote aportada a su enlace con Andrés de Ortega⁸.

Las cajas, en sus diferentes variedades y denominaciones, también fueron habituales en el ámbito litúrgico. En los templos de Canarias, durante las décadas posteriores a la conquista, fueron frecuentes los llamados “Cofres de Flandes”, empleados como sagrarios improvisados, y de los que se conserva algún ejemplar⁹. Otras referencias hacen alusión a su uso como contenedores en los que guardar las ropas y alhajas de algunas imágenes de devoción¹⁰, o para la custodia de documentos o dinero en efectivo¹¹, entre otras funciones. Asimismo, aparecen mencionadas con bastante frecuencia en los inventarios de bienes y pertenencias de las cofradías canarias de la Edad Moderna, donde también se usaron para guardar los vestidos y alhajas de las imágenes titulares de dichas hermandades, y de manera fundamental para depositar la cera destinada a las fiestas y celebraciones.

La pieza que ahora se comenta perteneció a la cofradía de la Virgen del Rosario, radicada en la iglesia parroquial de Teror. La advocación del Rosario fue objeto de veneración en Teror desde finales del siglo XVI —el 23 de mayo 1599 se funda su cofradía— hasta el 3 de agosto de 1793, en que el obispo Antonio Tavira ordenó retirarla del culto ante la posible competencia con la Virgen del Pino, cuya imagen ostentaba la titularidad de la parroquia. Dicha advocación estaba representada por una talla “de tres cuartas de alto” donada por el vecino de la localidad y primer mayordomo Pedro García¹². Sin poder llegar a precisar si se trataba de una imagen de bulto redondo o de candelero, lo cierto es que llegó a contar con un fondo de armario dotado con cuatro vestidos, cuyo cuidado se encomendó a la figura de camareras como Ana Gutiérrez, Brígida de Cárdenes o Dña. Catalina Navarro del Castillo, quienes ocuparon el cargo en diferentes épocas durante los siglos XVII y XVIII¹³.

Dichas piezas textiles se guardaban de manera preferente en cajas o arcas como las que nos ocupa, a la que con probabilidad se alude en un inventario de 1759: “Primeramente, una arca de la tierra con su escudo, donde se guardan sus ropas”¹⁴. No fue el único mueble destinado a tal fin. En 1791, se sumaron a los bienes de la imagen una “caja pequeña de cedro”, donada por vía testamentaria por la citada camarera Navarro del Castillo: “A Nuestra Señora del Rosario de Teror deja una caja pequeña de cedro para poner sus vestidos”¹⁵. La misma congregación dispuso de otras piezas similares a la nombrada, aunque destinadas a guardar la cera de su propiedad. Durante la visita cursada el 2 de octubre de 1614, por el provisor del Obispado D. Diego de Herrera, se anotó la existencia de un arca con “sesenta y seis libras de sera labrada”¹⁶. Otro apunte, de 11 de junio de 1697, alude al aderezo o arreglo del cajón en los siguientes términos: “Se descargan con dos reales que pagué por aliñar el cajón de la sera, quando lo quebraron”¹⁷. En 1720, este mueble pudo haber sido sustituido por otro fabricado en madera de barbusano, al precio de 37,5 reales¹⁸.

Desde el punto de vista formal, se trata de un arca o caja de mediano tamaño¹⁹. El material empleado para su fabricación es la madera de tea, denominación con la que en Canarias se hace alusión a un tipo de madera resinosa y resistente procedente de los pinos canarios longevos. Se utilizaba principalmente en la carpintería de obras de fábrica, como iglesias y casonas, y en la actualidad como madera noble en obras de restauración y trabajos de ebanistería²⁰. Esta madera, junto con la de cedro, fue ampliamente demandada

en la construcción de este tipo de piezas, si bien se ha documentado el uso de otras especies como el castaño, el til, la riga o el barbusano, entre otras²¹. En cuanto a su tipología, se corresponde con las formas descritas por Valle Quesada en Gran Canaria, cuyas características se concretan en el empleo de la madera como materia prima principal, el uso de una madera de la calidad —en este caso la de tea—, la sobriedad decorativa, y el recurso a la técnica del ensamble o mallete de cola de milano para la unión de sus diferentes partes (fig. 2)²².



Fig. 2. Arca de la Cofradía de la Virgen del Rosario. Anónimo (ca. 1759). Autor de la fotografía: Fernando Cova del Pino.

La pieza está formada por cuatro tablonos ensamblados, que forman los laterales, el frente y el trasero mediante el mencionado ensamble o enmalletado del tipo cola de milano. La tapa es plana, como corresponde al tipo de cajas de uso doméstico ya descritas por Valle Quesada. Los bordes laterales de la tapa presentan unas molduras que hacen la función de guardapolvos, al igual que el frente de la propia tapa. El mueble se completa con el tablón que conforma su piso o base. Como se puede apreciar, faltan las piezas correspondientes al sistema de cierre. Probablemente, dicho sistema consistiría en una cerradura de escudo, realizado con una placa de hierro, conocida en Gran Canaria como “cerradura de baúl” o “fechadura”²³.

La tabla delantera muestra una sencilla inscripción incisa, realizada con letra capital humanística, de muy buena ejecución, que no deja lugar a dudas sobre la cofradía y la advocación mariana a la que perteneció: «N.ª S.ª / DL ROS.º». La calidad de la factura queda igualmente plasmada en el uso de nexos, abreviaturas y signos de interpunción, como se puede observar. Tanto la técnica como la tipografía empleadas, remiten a las formas propias de la epigrafía los siglos XVII y XVIII (fig. 3).



Fig. 3. Arca de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Detalle de la inscripción Anónimo (ca. 1759). Autor de la fotografía: Fernando Cova del Pino.

La peana de sobrevestir de la Virgen del Pino (ca. 1767)

La otra pieza objeto de atención, debe corresponderse con la “repisa” a la que se alude en las cuentas de la iglesia parroquial, correspondientes a los años 1767 y 1771. El apunte concreto menciona el pago de 40 reales por la adquisición de cuatro tablones de pinabete “para la repisa de Nuestra Señora” en alusión a la imagen titular del templo²⁴. Otras referencias aluden a este mueble bajo las denominaciones de “basa” o “recibimiento”, como expondrá más adelante.

Como ya se ha expresado en el resumen, el sentido de esta pieza está igualmente vinculado al de las esculturas vestideras o sobrevestidas. La costumbre de vestir o revestir a las imágenes de devoción se inició en la Baja Edad Media, y alcanza su punto álgido en el siglo XVI, en el que se afianza su carácter barroco, manteniéndose hasta nuestros días²⁵. En Canarias también arraigó esta costumbre, tanto en recreaciones concebidas para ser vestidas — imágenes de candelero o de vestir— como en otras que, aunque de bulto redondo o talla completa, también fueron ataviadas con prendas y alhajas²⁶. Tal es el caso de la talla de Nuestra Señora del Pino, que ahora nos ocupa, como también del resto de Patronas insulares, representadas por imágenes o esculturas de la Virgen.

Aunque de bulto redondo, la escultura de la Virgen del Pino, ya era revestida y adornada con joyas y alhajas desde al menos el siglo XVI, donde ya consta la existencia del uso de vestidos y otras prendas (fig. 4). En 1558, el ropero de la Virgen estaba dotado con una camisa labrada de pinos de seda verde, un verdugado de tornasol morado con dieciocho verdugos de terciopelo morado, unas mangas de tafetán y un corpecito de damasco morados con una trepa de terciopelo carmesí. Su vestimenta se completaba con una mantellina de tafetán presado con una valenciana del mismo material, una gorguera y una cofia de hilo de oro, una cadena de hilo de oro de martillo colgada de su cuello, y por ceñidor un rosario de cuentas de ámbar con una borla de seda amarilla. La cabeza del Niño se cubría con una corona de plata, al igual que la de la Madre,

que mostraba, además, engastada una piedra de vidrio colorada²⁷. Dicho fondo fue aumentando, de manera que a comienzos del siglo XVII solamente el número de vestidos de la imagen superaba la decena²⁸. Ya desde el siglo XVI, consta la existencia de la figura de una camarera a cuyo cargo se encomendaban las citadas prendas²⁹. En 1707, el decreto del obispo Ruiz Simón vetó a cualquier otra persona que no fuese el párroco, el sacristán o la propia camarera, el poder estar presente “al tiempo de vestir a Nuestra Señora”³⁰. Unos años antes, en 1660, dieron comienzo las obras del camarín al que se accedía por una puerta abierta a su espalda, al objeto de poder entrar la talla de la Patrona, ataviarla y ponerla en sus andas sin ser vista desde fuera³¹. Dichas restricciones a lo que se consideraba un acto o ceremonia de carácter íntimo, quedaron igualmente respaldadas con la difusión de ciertos relatos prodigiosos, como el recogido por el franciscano Diego Henríquez en 1714. El episodio narra la ocasión en la que un prelado, tras contemplar a la talla “sin el vestido postizo”, ordenó “que la pusiesen assi en su altar, y tabernáculo sin otra vestidura”. A la orden del obispo, la propia imagen mostró su desacuerdo mudando el semblante de su rostro, señal ante la cual sus propios devotos volvieron a cubrirla, pues “Mueve más a la devoción, y veneración esse Real adorno, y decente aceo, como más proporcionado con la materialidad de nuestros corpóreos sentidos”³². Igualmente, la costumbre de revestir y enjorar a la Patrona tuvo eco en su propia iconografía, pues no fue hasta la década de 1760, al socaire de las ideas ilustradas, cuando comienza a plasmarse en las pinturas y grabados en su forma o talla original (fig. 5)³³.



Fig. 4. Virgen del Pino. Talla original. Atribuida a Jorge Fernández Alemán (ca. 1530). Autor de la fotografía: Fernando Cova del Pino.



Fig. 5. Retrato de Nuestra Señora del Pino ¿Gaspar Pérez? (ca. 1695). Parroquia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria. Autor de la fotografía: Luis Nóbrega.

Precisamente, la pieza objeto de atención se corresponde con las formas de una peana, con forma de heptágono imperfecto, dotada de un hueco para introducir a la escultura de bulto redondo, al objeto de facilitar la operación de revestirla. La presencia de un par de asas ayudarían al manejo de la talla ya introducida en su interior. Los orificios abiertos en la tabla que constituye su base, tuvieron como función el anclaje, mediante tornillos, al correspondiente paso procesional (fig. 6). Conviene recordar que hasta comienzos del siglo xx, la imagen era trasladada sobre unas andas por ocho hombres o “cargadores”, en el día de su festividad, así como en otras celebraciones (fig. 7). Dicho paso sería sustituido por el actual, consistente en un trono dotado con ruedas. Las cuentas de la fábrica parroquial también aluden a su empleo en el contexto de sus bajadas o visitas a la ciudad de Las Palmas, motivadas por diversas calamidades públicas como sequías, plagas o enfermedades³⁴. Concretamente, entre los gastos menores correspondientes al año 1804, se anotan los 16 pesos, 6 reales y 1 cuarto pagados a 24 hombres que llevaron a la ciudad las andas, la “basa” y la mesa de la Virgen³⁵. Igualmente, con motivo de la bajada de 1815, la misma “basa” y andas fueron trasladadas desde la Catedral hasta el taller de un platero, al que se encargó su limpieza y montaje³⁶.



Fig. 6. Peana de sobrevestir. Anónimo (ca. 1767). Autor de la fotografía: Fernando Cova del Pino.



Fig. 7. Procesión de la imagen del Pino durante la fiesta votiva o del agua. Autor de la fotografía: desconocido (ca. 1880-1890). Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC).

Como ya se ha dicho, la materia prima empleada en su construcción es la madera de pinabete, junto al uso de piezas metálicas, destinadas a ensamblar las diferentes piezas que la componen. Aunque concebida para permanecer oculta a la vista, la repisa está decorada con motivos florales y vegetales, que nos remiten a formas propias del siglo XVIII.

Venerada en la misma iglesia parroquial, la citada Virgen del Rosario, dispuso de otra pieza similar a la descrita, aunque como objeto destinado a ser visto plenamente. Su encargo ordenado en 1780, tuvo como cometido realzar la estatura de la imagen, cuyo pequeño tamaño desentonaba con el del nicho donde estaba colocada:

Y respecto a que esta santa imagen es pequeña y el nicho donde está colocada, grande, con el dictamen del dicho Don Domingo [Navarro del Castillo] forme un recibimiento o basa de madera, para encima de ella poner las andas en que se halla dicha santa imagen, al modo como se halla Ntra. Sra. del Pino, cuya basa o recibimiento dorará para que haga obra con el retablo³⁷.

Precisamente, la peana de sobrevestir también pudo haber servido como soporte sobre el que elevar de manera artificiosa la estatura de la propia imagen de la Virgen del Pino, como se sigue realizando en la actualidad (fig. 8).



Fig. 8. La imagen del Pino en su talla original, colocada sobre una caja destinada a elevar su estatura. Autor de la fotografía: Teodoro Maisch (ca. 1922). Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC).

Conclusiones: atrezo barroco y muebles al servicio de las imágenes vestideras

Como ya se ha comentado, las piezas objeto de nuestra atención comparten el hecho de estar vinculadas a los ajuares de sendas imágenes marianas, y a la costumbre, aún vigente, de las llamadas imágenes de vestir o vestideras. En un primer caso, como mueble destinado a guardar vestidos y alhajas, y en segundo lugar, como pieza multifuncional que tuvo como misión principal facilitar la operación de revestir y enjorar a una talla de bulto redondo, que no fue concebida para ello, entre otros usos ya mencionados, como base estable durante los pasos procesionales o pedestal sobre la que elevar unos centímetros más la estatura de la imagen.

El arca de la cofradía del Rosario y la peana de sobrevestir de la Virgen del Pino, se unen al catálogo de muebles de los que se ha hecho eco la historiografía local, representados por los ya mencionados cofres de Flandes, arquetas mudéjares y otros enseres de similares características³⁸, junto a otras tipologías constituidas por piezas como arquibancos³⁹, armarios⁴⁰ o cajonerías⁴¹, procedentes en su mayor parte de espacios y ámbitos religiosos.

Merece la pena destacar la peculiaridad de la sobredicha peana de sobrevestir, pues se desconoce cualquier otra pieza similares características en el entorno de las Islas, hecha la excepción del artilugio o “elevación” del trono de la Virgen de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma (ca. 1740), que hoy se conserva en la parroquia de Tijarafe⁴². Precisamente, su carácter singular no ha pasado desapercibido para los organizadores de la muestra “Regina. Patrimonio textil en los ajuares marianos”, donde ha permanecido expuesta durante los pasados 15 de mayo al 19 de julio de 2025, en la nombrada capital palmera.

NOTAS

¹ La localización de ambas piezas se debe a la labor del restaurador D. Iván Arencibia Rivero, quien nos comunicó su existencia. Como se especifica en el resumen, dicho hallazgo se produjo en el contexto de los trabajos previos a la apertura del Museo de Arte Sacro de la Basílica del Pino de Teror (Gran Canaria), inaugurado a finales del mes de julio de 2021. Desde entonces, ambas piezas se exponen junto con el resto de las obras de arte y objetos litúrgicos del templo.

² Nos remitimos a los trabajos de María Paz Aguiló Alonso, *El mueble clásico español* (Madrid: Cátedra, 1987) y María Paz Aguiló Alonso, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993).

³ Respetamos las cursivas que aparecen en la publicación. Víctor Grau-Bassas, *Usos y costumbres de la población campesina de Gran Canaria (1885-1888)* (Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1980), 15.

⁴ María de los Reyes Hernández Socorro (coord.), *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX* (Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón, 2000).

⁵ María Teresa Valle Quesada, *El mueble tradicional en Gran Canaria* (Las Palmas de Gran Canaria: Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria, 2004), 179-215.

⁶ José Antonio Pérez Cruz, *La vestimenta tradicional en Gran Canaria* (Las Palmas de Gran

Canaria: Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria, 1996) 137.

⁷ Archivo Parroquial de Teror (A.P.T.), caja de protocolos n.º 2, documento 2, s/f.

⁸ A.P.T., caja de protocolos n.º 1 (2ª parte), documento 79, s/f.

⁹ Jesús Pérez Morera y Carlos Rodríguez Morales, *Arte en Canarias, del gótico al manierismo* (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2008) 188.

¹⁰ Jesús Pérez Morera, “Arca pintada de la Virgen de la Concepción,” en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*, ed. María de los Reyes Hernández Socorro (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001), 453-454.

¹¹ La documentación catedralicia hace mención del “arca de los depósitos” o “arca de fábrica”. Santiago Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992), 275 y 302.

¹² Sobre las vicisitudes de esta cofradía, véase a Vicente Suárez Grimón, *Contribución al Estudio de la Historia de la Enseñanza en Gran Canaria: La Escuela de Patronato de Teror (1790-1936)* (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Iltre. Ayuntamiento de Teror, 1990), 71-77.

¹³ Concretamente, estaba dotada con cuatro vestidos enteros, tres mantos, una corona de plata sobredorada con una piedra colorada y un rosario de jaspe blanco con extremos de plata sobredorados. Julio Sánchez Rodríguez, *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror* (Islas Canarias: El autor, 2008), 150. Años antes, el 6 de julio de 1659, el mayordomo Baltasar de Arencibia hizo entrega al alférez Lucas de Herrera, su sustituto en el cargo, de las pertenencias de la cofradía, entre las que figuraban dos piezas textiles conformadas por un vestido y manto de tela verde y otro vestido de color blanco. A.P.T., *Libro antiguo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Teror*, 1614, f. 22r.

¹⁴ A.P.T., *Inventario de las alhajas y vestidos de Nuestra Señora del Rosario*, 1759, f. 126r.

¹⁵ Suárez Grimón, *Contribución al Estudio de la Historia de la Enseñanza en Gran Canaria*, 52.

¹⁶ A.P.T., *Libro antiguo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Teror*, 1614, f. 2v.

¹⁷ A.P.T., *Libro antiguo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Teror*, 1614, f. 83r.

¹⁸ Reproducimos la anotación, con fecha de 9 de diciembre de 1720: “Núm. 9. Costo de caxón para la sera. Ytem, se descarga con treinta y siete reales y medio por un caxón de madera de barbusano de que avía falta para guardar la sera, en que entra el coste y condición de una tosa que se sacó de la montaña, ascureña, clavos, [ilegible] y costo del oficial que lo hizo”. A.P.T., *Libro antiguo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Teror*, 1614, f. 121r.

¹⁹ Sus medidas son las siguientes: 46 cm x 94,5 cm x 50 cm. Las medidas documentadas por Valle Quesada para este tipo de muebles oscilan entre los 36 cm de alto para las más pequeñas, y los 96 cm de alto para las más grandes. Ma. Teresa Valle Quesada, *El mueble tradicional en Gran Canaria* (Las Palmas de Gran Canaria: Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria, 2004), 195.

²⁰ “Tea,” Academia Canaria de la Lengua, accessed Julio 19, 2025, <https://www.academiacanarialengua.org/diccionario/buscar/>

²¹ Valle Quesada, *El mueble tradicional en Gran Canaria*, 194.

²² Valle Quesada, *El mueble tradicional en Gran Canaria*, 185.

²³ Macarena Murcia Suárez, *Herrereros y latoneros: el trabajo tradicional del metal en Gran Canaria* (Las Palmas de Gran Canaria: Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria, 1997), 85.

²⁴ A.P.T., *Cuentas de la fábrica de la Yglesia parroquial de Ntra. Sra. del Pino de Teror*, 1767-1771, f. 6r. Citado por Sánchez Rodríguez, *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las*

ermitas de Teror, 348.

²⁵ Son referencia los trabajos de Palma Martínez-Burgos García “La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca,” en *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, ed. José Miguel Morales Folguera (Málaga: Junta de Andalucía, 1990), 149-161; y María Jesús Sanz, “Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco,” en *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, ed. José Miguel Morales Folguera (Málaga: Junta de Andalucía, 1990), 465-479.

²⁶ Carlos Rodríguez Morales, “Virgíneo pudor: sobre las veras efigies de la Virgen de las Nieves,” en *María. Y es la nieve de su nieve. Favor, esmalte y matiz*, ed. Ricardo Suárez Acosta (España: Caja Insular de Ahorros de Canarias, 2010), 13-14.

²⁷ José García Ortega, *Historia del culto a la venerada imagen de Nuestra Señora del Pino*, 58; y Sánchez Rodríguez, *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*, 28.

²⁸ Sánchez Rodríguez, *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*, 131

²⁹ La primera camarera de la imagen del Pino de la que se tiene constancia fue Isabel Pérez de Villanueva, a quien se la renueva en el cargo en 1583. José García Ortega, *Historia del culto a la venerada imagen de Nuestra Señora del Pino*, 78. Citado por Sánchez Rodríguez, *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*, 79.

³⁰ Vicente J. Suárez Grimón y Francisco J. Sánchez Ojeda, “Los documentos históricos,” en *El Pino. Historia, tradición y espiritualidad canaria*, ed. José Miguel Pérez García (Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Prensa Canaria, 2002), 638.

³¹ Ignacio Quintana y Santiago Cazorla, *La Virgen del Pino en la historia de Gran Canaria* (Las Palmas de Gran Canaria: Litografía Saavedra, 1971), 165.

³² Fray Diego Henríquez, *Verdadera Fortuna de las Canarias y breve noticia de la milagrosa Imagen de Nra. Señora del Pino de Gran Canaria*, ed. Víctor Macías (Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria-Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014), 231-232.

³³ Sobre este particular, es de obligada consulta la obra clásica de José Miguel Alzola González, *Iconografía de la Virgen del Pino* (Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1960). En el año 2007 se celebró una exposición dedicada a la iconografía de esta advocación que dio como resultado la publicación del siguiente catálogo: María de los Reyes Hernández Socorro y José Concepción Rodríguez, *Arte, devoción y tradición: La imagen del Pino de Teror* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Ilte. Ayuntamiento de Teror, 2007).

³⁴ Vicente Suárez Grimón, *Las Bajadas de la imagen de Nuestra Señora del Pino a Las Palmas (1607-1815)* (Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2007).

³⁵ A.P.T., *Cuentas de fábrica*, 1801-1837, f. 497r.

³⁶ A.P.T., *Cuentas de fábrica*, 1801-1837, f. 510v.

³⁷ A.P.T., *Libro segundo de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario*, 1741, 29v. Citado por Suárez Grimón, *Contribución al Estudio de la Historia de la Enseñanza en Gran Canaria*, 72.

³⁸ Jesús Pérez Morera, “Arquetas de laca mexicana,” *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XL (1996): 303-304.

³⁹ Antonio M. González Padrón, “Arquibanco con pinturas, también llamado banco de las arcas,” en *La Huella y la Senda*, ed. José Lavandera López (Islas Canarias: Gobierno de Canarias-Diócesis de Canarias, 2004), 482-483.

⁴⁰ Rosa Elvira Rodríguez Martín “Armario de la caridad o armario filipino,” en *La Huella y la Senda*, ed. José Lavandera López (Islas Canarias: Gobierno de Canarias-Diócesis de Canarias, 2004), 495-496.

⁴¹ Pérez Morera menciona una cajonería destinada a guardar la plata y los ornamentos del

santuario de la Patrona de La Palma, atribuida al artista Antonio de Orbarán en 1658. Jesús Pérez Morera, “Museo de Arte Sacro y Camarín de la Virgen. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves,” *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, no. 13 (2020): 90.

⁴² Jesús Pérez Morera, “El barroco isleño en la arquitectura. El retablo y las artes plásticas durante los siglos XVII y XVIII,” en *Cinco mitos para cinco siglos: 525 aniversario de fundación de Santa Cruz de La Palma*, ed. Manuel Poggio Capote, Víctor J. Hernández Correa y Antonio Lorenzo Tena (España: Cabildo Insular de La Palma: 2020), 293.

Fecha de recepción: 27 de julio de 2025

Fecha de revisión: 16 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 12 de marzo de 2026