

Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual¹

*Altarpieces and Aesthetic Discourse in the Canary Islands at the End of
the Modern Age: Notes for a Contextual study¹*

Juan Alejandro Lorenzo Lima
Universidad Europea de Canarias
<http://orcid.org/0000-0001-9016-2529>
juanalejandro.lorenzo@universidadeuropea.es

Enviado: 23-02-2017; Revisado: 12-06-2017; Aceptado: 05-07-2017

Resumen

Este trabajo propone una relectura sobre los cambios experimentados por la retabística en Canarias a finales del siglo XVIII, coincidentes con la normativa que intentó reglamentar su evolución estética y material.

Palabras clave: Retablo, Islas Canarias, Rococó, Neoclasicismo, Ilustración, estuco, mármol.

Abstract

This paper suggests a reinterpretation of the changes experienced by the art of making altarpieces in the Canary Islands at the end of the 18th century, coinciding with the rules that tried to regulate their aesthetic and material evolution.

Keywords: Altarpiece, Canary Islands, Rococo, Neoclassicism, Enlightenment, Stucco, Marble.

Los comentarios que pueden ofrecerse sobre el retablo insular son imprecisos en gran medida, aunque disponemos ya de publicaciones que abordan su evolución tipológica durante las épocas Moderna y Contemporánea.² Al margen de

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Los hermanos José y Agustín de Betancourt. Recuperación de su obra gráfica en los inicios de la época Contemporánea. Aliciente académico, patrimonial y turístico* (Universidad Europea, 2016/UEM21).

2 Así lo revela el estudio compilador de TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), al igual que las propuestas de TUDELA NOGUERA (2005) y TUDELA NOGUERA y DE LA ROSA VILLAR (2008) que siguen sus deducciones con otros fines.

ellas, recientes trabajos de investigación han insistido en la conveniencia de analizar esta manifestación creativa con otro punto de vista, superando así el estudio formal o clasificatorio que en no pocos casos elude condiciones litúrgicas, históricas, técnicas y materiales (PÉREZ MORERA, 2014: 531-567). Desde esta perspectiva, la investigación sobre el retablo canario implica afrontar las contrariedades que conciernen a la Historia del Arte en un medio conservador como el isleño; y por ese motivo, a la consabida problemática del estilo se unen los perjuicios que entraña el análisis de cualquier manufactura que no sigue linealmente los discursos estéticos ni guarda unidad en el espacio y el tiempo, siendo tal medida una consecuencia más de las dificultades que conlleva su sistematización en un territorio fragmentado y mal comunicado durante los siglos del Antiguo Régimen (LORENZO LIMA, 2010a).

A lo expuesto tampoco resultan ajenas la escasez de noticias específicas sobre el tema y la disparidad de fuentes que permiten un análisis circunstanciado de conjuntos que valoramos ahora como obras de referencia, si bien ello ha ido solventándose con investigaciones de muy diverso calado durante los últimos años (AA. VV., 2007). De acuerdo al panorama aludido, escribir sobre la retablística de Canarias es siempre dificultoso e impide establecer lecturas concluyentes sobre una manifestación que, al igual que la platería y la pintura devocional, otorga personalidad a las artes locales durante el llamado en otra época barroco indígena (HERNÁNDEZ PERERA, 1955). Avanzando en el tiempo, el debate es mucho más elocuente e implica coyunturas que trascienden a la dimensión artística y formal. A estas cuestiones prestaremos atención en los epígrafes siguientes, no sin ponderar un episodio cambiante como la Ilustración española y su casuística tan diversa en ámbitos periféricos.

1. EL IDEARIO DE LA ILUSTRACIÓN. RENOVACIÓN LIMITADA EN LO MATERIAL

Las opiniones que motiva un análisis del retablo durante los años de la Ilustración se antojan improvisadas para el Archipiélago y no reflejan la importancia de un asunto tan esclarecedor, pues en él reside un aspecto clave para comprender el alcance de los programas reformistas que tanto caracterizaron al siglo de las Luces (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1992). Con todo, careciendo de una visión global o de conjunto, parece comprensible que la exclusividad de lo académico justificara el escaso predicamento de dicha alternativa en las Islas y su plasmación en obras vinculadas al complejo mundo del retablo. Así, a lo referido en ocasiones sobre el componente material, su reglamentación y los problemas constantes de la forma o del estilo (MARTÍN GONZÁLEZ, 1988) unimos el poco debate que se originó alrededor de fábricas influyentes, porque, sin contradecir la dinámica heredada, lo proyectado entonces eran retablos parietales y sin demasiadas novedades por sus aspectos técnicos o estilísticos. Sólo las empresas que estaban vinculadas a edificios notables acomodaron un repertorio culto y acorde a la labor de maestros españoles e italianos, aunque su planificación tampoco fue una preocupación

prioritaria para los creadores ni para quienes alentaban o promocionaban tales obras.

La evolución de esas manifestaciones y su sometimiento a las normas del *gusto moderno* tienen que ver con el trabajo de personajes cualificados durante aquel periodo: el arquitecto Diego Nicolás Eduardo (1733-1798), el académico y arquitecto José de Betancourt y Castro (1757-1816) y el polifacético José Luján Pérez (1756-1815), instruido a la sombra de los anteriores. Los retablos que dichos tracistas proyectaron antes de 1815 junto a otros que copiaban luego su estilo eran siempre un referente y contribuirían a otorgar modernidad en edificios intervenidos con principios acordes al catolicismo de las Luces, puesto que a veces se convirtieron en el complemento ideal para materializar esos ideales en una construcción concreta. De ahí que en otros casos permitieran despojar a los inmuebles preexistentes de recursos edificativos que aportaba la tradición imperante o de signo mudéjaro.

Los conjuntos que introducían el lenguaje clásico fueron, por lo tanto, un revulsivo al que no aspiraban todos los demandantes de retablos ni quienes comprendieron o alentaron sus soluciones estéticas. Algunos ejemplos insisten en esa idea y demuestran la vinculación de los componentes formales con cuestiones que trascienden al arte para convertirse en distintivo de una sensibilidad nueva que, como en el caso de los primeros dirigentes de la Academia, despertó la curiosidad de un pueblo que vivía alejado de sus presupuestos o fórmulas creativas. Basta recordar lo sucedido en la parroquia de El Salvador después de 1812 para comprender esa dinámica en una isla secundaria como La Palma (PÉREZ MORERA, 2000), aunque testimonios más tardíos describen la misma situación y dejan entrever la popularidad del repertorio clásico con nuevas aspiraciones estilísticas, ya en otro contexto (SANABRIA DÍAZ, 1991: 135-153).

La única relación de los maestros canarios con la vanguardia impuesta fuera residía en un doble vínculo que afectó por igual a los ejecutores de diseños y a las propias obras, abarcando cuestiones como su formación o los modelos recurridos a la hora de dibujar las trazas (LORENZO LIMA, 2010a); y si a ello unimos el emplazamiento en los edificios principales del Archipiélago podemos medir cuál fue su significación en un enclave hostil a cualquier presupuesto que censurara en fechas tempranas el barroquismo dominante. De ahí que, por ejemplo, entre los papeles del arquitecto Diego Nicolás Eduardo se conserve un diseño de retablo que no ha podido identificarse y que quizá guarde relación con un plan inicial para amueblar la cabecera de la catedral de Santa Ana, aunque no descartamos otras posibilidades de estudio y localización (MARCO DORTA, 1964: fig. 42). Al margen de obras puntuales como la aludida, los testigos más elocuentes de este fenómeno son tabernáculos que se han estudiado ya por su repercusión en el orden litúrgico y devocional (LORENZO LIMA, 2008a: 79-92). Ello invita a señalar que lo sucedido en las Islas no puede entenderse sin la realidad exterior, porque, entre otros, los planos firmados por Ventura Rodríguez (1717-1785) a la hora de rematar la parroquia matriz de La Orotava inspiraron sendos templetos que Betancourt ideó para esa misma iglesia y la catedral de Las Palmas, el último no construido finalmente (MARCO DORTA, 1961-1962: 124-137).

Obviando excepciones que prescinden del habitual trabajo en madera, el resto de retablos no muestra repertorios académicos ni los materiales nobles que alentaban normativas emitidas al efecto en 1777 y 1791 (MARTÍN GONZÁLEZ, 1988: 33-43). Dos realizaciones existentes en la catedral de Santa Ana rompen esa dinámica y demuestran la asimilación de principios novedosos por tratarse de importaciones adquiridas en Génova, de donde los comitentes isleños trajeron toda clase de manufacturas artísticas durante el siglo XVIII. No extraña, pues, que Giuseppe Gaggini (1791-1867) labrara allí el tabernáculo llevado a La Orotava en 1823, aunque la cita de esa obra nos obliga a vincular su encargo con empresas frustradas del mismo tipo para la fábrica ya citada de Santa Ana y las parroquias de Santa Cruz de Tenerife, La Laguna y el Realejo Bajo (LORENZO LIMA, 2010b: 210-230). Décadas antes, los retablos de la catedral evidenciaban la idoneidad de los encargos marmóreos, aunque, a pesar de lo escrito a veces sobre ellos, no obedecen a una remesa conjunta ni al deseo de patrocinadores que mantuvieron relación entre sí (Figura 1).

El primero en labrarse fue el de la capilla de Santa Teresa, al ser consecuencia de una donación que el arcediano Domingo Bignoni presentó a los miembros del Cabildo Eclesiástico en 1791 (CAZORLA LEÓN, 1992: 134-135). Años más tarde se instaló el otro en un emplazamiento paralelo, demostrando con esa decisión que el ornato de la catedral era asunto prioritario. Algunos documentos sugieren que pudo destinarse en principio a una capilla lateral de la parroquia matriz de La Orotava, aunque el desentendimiento de miembros de la familia Franchy, sus probables comitentes, permitió que llegara a la fábrica de Santa Ana en 1802 y tras encontrarse un tiempo en venta.³ Ante los ruegos del deán Toledo, sería comprado por el patrono de la capilla de San Gregorio Pedro Manrique para decorar su propiedad y exhibir en él la efigie preexistente del santo (CAZORLA LEÓN, 1992: 193-194).

A pesar de la simpleza, ambos conforman una alternativa que no tuvo continuidad en el tiempo por el cese de envíos desde Italia, si exceptuamos el tabernáculo ya citado de La Orotava o un sagrario que conserva la iglesia de San Bartolomé en Lanzarote, todavía sin documentar bien (PERERA BETANCOURT, 2001: II, 163-164). Con todo, el valor de las realizaciones catedralicias es mayor al advertir ahora que su antecedente podría localizarse en el diseño concebido por Ventura Rodríguez para rematar la iglesia de la Villa antes de 1784 (Figura 2). Al margen de diferencias que derivan de su uso y de la posterior ejecución en Italia, comparten rasgos esenciales y la estructuración con columnas adosadas, amplio banco y remate con frontón curvo, respetando en lo esencial soluciones de espíritu dieciochesco. De su predicamento en la isla de Gran Canaria hay ejemplos construidos en madera, pues así lo evidencian obras erigidas en las parroquias de Gáldar y Guía cuando finalizaba el Ochocientos (SANABRIA DÍAZ, 1993: 1373-1389).

No todos los retablos que eludían el uso de madera eran confeccionados con mármoles y jaspes de Italia, ya que durante el siglo XVIII se popularizó como alternativa el trabajo con ladrillo, yeso y estuco. Su uso no fue generalizado

³ Archivo Histórico Diocesano de La Laguna, La Laguna (AHDLL): Fondo histórico diocesano. Documentación organizada por pueblos. Legajo 33. Pleito de la familia Franchy, s/f.



Figura 1. *Retablo de Santa Teresa*. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria
Foto: Juan Alejandro Lorenzo



Figura 2. Proyecto de reconstrucción para la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava [detalle]. Archivo Histórico Nacional, Madrid
Foto: AHN

y resulta paralelo al fomento de otras soluciones efectistas, tendentes a simulaciones pictóricas como la concebida por Juan de Miranda (1723-1805) para el templo de La Oliva durante la década de 1780 (LAVANDERA LÓPEZ, 2011: 180-181); y aunque a veces se olvida, hay retablos que, como el de la Virgen de Dolores en la parroquia de Pájara terminado en 1785, combinan motivos de talla con pintura parietal para eludir el ornato de madera en lo alto (GALANTE GÓMEZ, 2011: 375-379). Al margen de esas tentativas, los conjuntos de yeso tuvieron un predicamento mayor, sobre todo en las islas orientales donde no abundó históricamente la madera (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2009: I, 720-721). A favor de dichos materiales se encontraban las órdenes ya citadas de 1777 y 1791, fundamentales a la hora de entender una primera renovación de la retablistica española en los ámbitos periféricos (MARTÍN GONZÁLEZ, 1992: 489-496).

El influjo de la normativa de 1777 fue escaso en el Archipiélago, puesto que no se conoce una consecuencia inmediata de sus principios y prohibiciones; y ello a pesar de que pudo leerse en parroquias e iglesias conventuales hasta bien entra-

do 1779.⁴ Los canónigos de Santa Ana conocerían el edicto real en febrero del año anterior, puesto que las actas capitulares describen que en cabildo celebrado el 23 de febrero de 1778 debatieron sobre cartas relativas a ese asunto, llegadas poco antes desde Madrid. Una de ellas, firmada por Floridablanca en El Escorial el 25 de noviembre de 1777, refería explícitamente la orden de que en los territorios del obispado «no se haga obra alguna [...] sin tener fundada seguridad del acierto». A la hora de promover cualquier empresa notable, sus directores y artífices tenían que remitir a la Academia de San Fernando «los diseños con la correspondiente explicación» para obtener el permiso necesario de ejecución.⁵

No extraña, pues, que una segunda misiva fuera firmada el 1 de enero de 1778 por Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es conocido que con disposiciones de esta naturaleza los académicos aspiraban a controlar el desarrollo de las artes —y particularmente de los conjuntos o propuestas creativas que tuvieran que ver con planteamientos arquitectónicos—, aunque la consecución de ese objetivo no fue una realidad hasta que tuvo lugar la instauración de la Comisión de Arquitectura en 1786.⁶ Los promotores de cualquier obra notable se percataron pronto del protagonismo que la Academia iba a ganar en el futuro como órgano catalizador del fenómeno artístico, puesto que Ponz aludía a ello y al edicto sobre los retablos «con que —apostilla intencionadamente— la piedad del rey promueve la aplicación de las Artes»⁷. Ante ello, los canónigos se comprometieron a colocar una copia de dicho mandato «en el pilar de la iglesia del Sagrario [de Vegueta]» y a remitir otro «para que lo hagan fijar en la parroquia de los Remedios de La Laguna».⁸

Al margen de esa medida y de la respuesta protocolaria que se enviaría a Madrid⁹, no sabemos lo que ocurrió realmente con los retablos, su planificación, el uso de ciertos materiales y quienes se encargaban de trazarlos o ensamblarlos. La tímida acción de los capitulares deja entrever que no pusieron mucho entusiasmo en su cumplimiento, hasta el punto de que se desconoce cualquier iniciativa ideada para ello o misivas semejantes a las que el obispo Tavira remitió a sus diocesanos tras la publicación de un edicto afín en 1791. No obstante, la ejecución de algunas obras durante esos años es sintomática de las medidas adoptadas al respecto, tanto para hacer respetar lo que estipulaba la Real Orden como para eludir el acatamiento de sus tesis o principios (TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1977: I, 208).

Resulta de interés que en ese tiempo los canónigos alentarán la construcción de dos grandes púlpitos en la llamada entonces «media catedral», puesto que su ampliación bajo un criterio historicista no sería aprobada ni cuestionada hasta la década de 1780. Ajustadas con el maestro José de San Guillermo (1733-1790) en 1771, estas obras son una pieza clave para calibrar el influjo de soluciones rococó

4 Archivo Parroquial Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava: Legajo circulares y órdenes, s/f.

5 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 23/2/1777).

6 GARCÍA MELERO (1996: 75-98) y GARCÍA MELERO (1998: 287-342) estudia el alcance de esta postura centralista, con material de archivo y bibliografía previa.

7 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 23/2/1777).

8 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 23/2/1777).

9 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 23/2/1777).

entre los maestros insulares (CAZORLA LEÓN, 1992: 281-286). Los «nuevos y modernos púlpitos de Santa Ana» fueron construidos en madera, de modo que al tiempo de recibir el edicto de 1777 ya se encontraban terminados y a punto de colocarse en el templo. Sabemos ahora que con el objetivo de evitar los deterioros que podía causar un depósito prolongado, en junio de 1776 los capitulares acordaron ponerlos junto al presbiterio antiguo, porque, según declaraban, «desmerecen en las lonjas en que se guardan».¹⁰ Así debió suceder tiempo después, aunque no hay otras alusiones al respecto en las actas capitulares ni en los oficios o cartas que hemos revisado de esa época. En cualquier caso, el arcediano Miguel Mariano de Toledo disponía ya de libros con láminas de pan de oro con las que dorar la estructura lúnea y el espacio dejado para las esculturas sevillanas que iban a ubicarse en cada extremo, llegadas a Tenerife en octubre de 1777 (LORENZO LIMA, en prensa).

Lo curioso es constatar que los canónigos pusieron empeño para dar cumplimiento a la orden de 1777 en piezas menores, no en conjuntos retablísticos ni grandes empresas contemporáneas. De ahí que cobre especial relieve la compra de un arca o sagrario de plata para la reserva eucarística en el Monumento de Semana Santa (Figura 3), de cuya adquisición conocíamos ya algunos pormenores (CAZORLA LEÓN, 1992: 375-376). Es obra documentada al platero Antonio Padilla, quien tuvo que seguir fielmente un dibujo o traza ofrecida por el contador del Cabildo Antonio Leal del Castillo. Al margen de ello, los requisitos para su ejecución se cifraron en la necesidad de contener al interior un «copón rico» o «de oro» que había donado el anterior obispo Francisco Javier Delgado y Venegas, así como en la voluntad de obtener una manufactura digna del estatus catedralicio (OTERO LOJO, 2004: 542-543).

Las actas capitulares informan con detalle sobre su ideación y encargo entre 1777 y 1778, de modo que, en base a lo descrito ocasionalmente sobre ella, es pieza clave para el tema que abordamos. De entrada, confirma que el dibujo para su realización no parte de un artista experimentado y sí de un diletante como Leal del Castillo, de cuya afición a las artes apenas sabemos nada. Ello no impidió que los canónigos pidieran el diseño indispensable a la hora de adquirir una pieza acorde al «buen gusto» que tanto se demandaba desde Madrid, por lo que resulta lógico el interés que el doctoral Marcos Arbelo, residente en Tenerife, prestó a todo el proceso de ejecución (CAZORLA LEÓN, 1992: 375-376). De ahí que ya en abril de 1778, poco después de conocer la Real Orden de 1777, gratificaran al maestro Padilla por el «desvelo y cuidado con que ha hecho dicho encargo»¹¹. En mayo de 1778, tras ordenar los pagos pertinentes, agradecieron la implicación del arcediano tinerfeño y de Antonio Leal, a quien recompensaron también por «lo que se ha esmerado en el dibujo y el cumplimiento de la mencionada urnita».¹²

10 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 28/6/1776).

11 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 21/4/1777).

12 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 16/5/1777).



Figura 3. *Urna eucarística o del Monumento*. Catedral de Santa Ana,
Las Palmas de Gran Canaria
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

Ejemplos de este tipo ponen de relieve que la mayor preocupación de los canónigos residía en la obtención de un buen diseño, no en la consecución de las piezas y en su constitución material para cumplir la normativa conocida por último. Dos ejemplos más de la catedral insisten en esa idea, ya que durante los últimos años de la década de 1770 los miembros del Cabildo promovían encargos que son ilustrativos al respecto. Uno tiene que ver con la petición frustrada a Génova de una pila bautismal, cuyo ajuste, pago y envío iba a gestionar desde Cádiz el comerciante José Retortillo (CAZORLA LEÓN, 1992: 467). El acuerdo donde se alude al tema es capital, porque los capitulares aspiraban a imitar lo sucedido con pilas llegadas años antes a Tacoronte y La Laguna¹³. La intención es que su copa o taza mostrara división interna para recoger el agua vertida sobre los bautizandos, aunque el único requisito impuesto era que «se fabrique en Génova con el mayor primor que se pueda ejecutar, que sea de mármol blanco y que bajo el pie de los tamaños que no se puedan exceder pongan todos los primores que el arte dé lugar en su perfección»¹⁴. Como puede advertirse, no hay alusión al diseño ni a la posibilidad de que el trabajo en Italia se limitara a las tareas de labra, algo usual si atendemos a lo sucedido con importaciones llegadas al Archipiélago durante la época Moderna (AA. VV., 2013: 77-78).

Más elocuente es, sin duda, lo acontecido con un proyecto fracasado de tabernáculo para la capilla mayor, previo al proceso de reconstrucción que se promovió en la fábrica de Santa Ana durante la década de 1780. Las actas capitulares aluden de forma esporádica a él, aunque la intención principal era adornarlo con planchas de plata y para ello previeron la reutilización de metal inútil que pudiera invertirse en esta iniciativa. De ahí que, por ejemplo, en mayo de 1778 se aludiera a «alguna plata» que el racionero Roque de Salas había dejado para ello, puesto que gracias a ese metal, al disponible en la sacristía y a otro que podía comprarse iba a tener efecto «el sagrario o tabernáculo del altar mayor de la Santa Iglesia».¹⁵

El proyecto como tal no fue materializado, pero es interesante constatar que un año antes y durante el tiempo en que se debatía sobre la Real Orden de 1777 los canónigos apostaran por una construcción notable en lo suntuario, ejecutada con alma de madera y recubierta con plata. No aludieron en ningún momento a un conjunto de piedra, mármol o estuco, pues así lo confirma el acuerdo adoptado para ello en abril de 1777. El fin del encargo era alentar el culto eucarístico en el presbiterio de la entonces «media catedral» y para ese fin comisionaron al canónigo José Massieu y al doctoral Marcos Arbelo, quienes debían preocuparse exclusivamente por el diseño y por descubrir la manera más económica de financiar la obra. Nuevamente aflora la preocupación por el boceto previo y no por su condición material, pues ambos tenían que escoger «al dibujante de mejor gusto que se encontrara en esta isla y le encarguen haga un diseño de un nuevo tabernáculo, con todo el primor que el arte pueda permitir». De no encontrar «diestro dibujante», el asunto debía retrasarse hasta la vuelta a Gran Canaria de Diego Ni-

¹³ Ambas son obras de origen gaditano y no genovés, mostrando la última una firma del labrante Salvador Alcaraz y Valdés. Cfr. LORENZO LIMA (2012: 285-362) y LORENZO LIMA (2014b: 40-57), con bibliografía precedente.

¹⁴ ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 28/6/1776).

¹⁵ ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 5/5/1778).

colás Eduardo, a quien autoridades superiores habían designado ya racionero de la Catedral y «de quien —advertía el deán— se sabe es sujeto de acreditado gusto en el dibujo, para que son su dirección se facilite dicho encargo».¹⁶

Lo más probable es que Eduardo ni otro artista de Gran Canaria atendieran una petición de ese calibre, porque el dinero de la mayordomía de Santa Ana se invirtió pronto en el proyecto rector que iba a dirigir dicho arquitecto. Además, no hay otras noticias al respecto ni entre sus papeles y dibujos encontramos indicios que permitan confirmar la encomienda (MARCO DORTA, 1964). Pese a ello, lo interesante es que los canónigos no descartaron la posibilidad de contratar la obra fuera de Canarias, porque en abril de 1777 valoraron si dicho tabernáculo «se ha de mandar hacer a Córdoba o a otra parte»¹⁷. La alusión a Córdoba no es casual y deja entrever el interés que los capitulares sintieron por Damián de Castro (1716-1793) y otros plateros contemporáneos, de cuya labor hay elocuentes testimonios en el tesoro catedralicio.¹⁸

La documentación investigada no refiere cuestiones de este tipo fuera del entorno capitular, pero intuimos que principios contemplados en el edicto de 1777 resultaron inviables por los proyectos que se encontraban en marcha y por la incompatibilidad de tales argumentos con el trabajo que carpinteros de diversa cualificación venían desarrollando en cada isla (TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1977: I, 208). En cambio, la segunda orden resultó mucho más eficaz en todos los sentidos. Fue firmada por Carlos IV en noviembre de 1791, atendiendo al incumplimiento de la normativa vigente y al incendio que el retablo de la Real Cárcel de Corte originó ese mismo año (MARTÍN GONZÁLEZ, 1988: 41-42). Su difusión en las Islas coincide con la prelatura del obispo Antonio Tavira (1791-1796), quien no dudó en transmitirla a los sacerdotes diocesanos para cumplir esa y otras disposiciones que se atuvieron al regalismo latente. Así, por ejemplo, en marzo de 1792 el vicario de La Laguna comunicó a sus clérigos un mandato donde explicaba lo sucedido hasta entonces y las nuevas disposiciones legales, tras conocerlas por un oficio que Tavira le había remitido personalmente:

Ha resuelto S[u] M[ajestad] se prevenga otra vez a los prelados para que de ningún modo permitan hacer retablo alguno de madera en los templos de su diócesis, incluso los regulares, sino de piedra o estuco, y que cuando por algún motivo se intente hacerlos de madera se haga presente a S. M. para obtener la licencia, precedidos de informes que haya de la causa para ello y haciéndonos el más estrecho encargo para que ayudemos de que no continúe este abuso ni aún con el pretexto de estar ya empezados los retablos, aunque en esta parte lo deja a nuestra prudencia.¹⁹

A pesar de la idoneidad de tales principios, la situación de los retablos no varió tanto como anhelaban sus partícipes y difusores. Los edictos de 1777 y 1791 eran ajenos a la realidad cotidiana del Archipiélago, donde, como ya sabemos,

16 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 15/4/1777).

17 ACLP: Libro 50 de actas capitulares (1776-1780), s/f (cabildo de 15/4/1777).

18 Para un conocimiento de la platería de Santa Ana durante este tiempo es indispensable la lectura de CRUZ VALDOVINOS (2016: 275-299), con bibliografía precedente.

19 AHDLL: Fondo histórico diocesano. Legajo 1.315, documento 5.

las importaciones marmóreas originaban un coste excesivo y no había disponibilidad de manipular estuco, yeso o piedras de aspecto marmóreo. Por ese motivo dejaron de plantearse tentativas para erradicar el uso de la madera y acomodar fábricas nuevas a la doctrina académica, de modo que el edicto de 1791 y la opinión de Tavira se convirtieron en un recurso más teórico que efectivo, siendo, en verdad, el punto de partida para creaciones que participan abiertamente del espíritu clasicista. La escasez de materiales dúctiles justifica el conservadurismo de los retablos canarios en aquel tiempo y su falta de modernidad en cuestiones técnicas, aunque esa realidad no lastró la apariencia de los proyectos más avanzados. Podría decirse que la imposibilidad de cumplir restricciones materiales sirvió de estímulo para renovar al menos la condición formal o estética, ya que las propuestas canarias eran igual de válidas que las concebidas en otros territorios de la periferia (LORENZO LIMA, 2010a).

La voluntad de cambio vino motivada por un intento frustrado de explotar canteras existentes en el sur de Fuerteventura, donde residió antes el pintor Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809). En enero de 1790 este maestro remitió al obispo Martínez de la Plaza un memorial para censurar la construcción de retablos de madera en el convento dominico de Teguiise, aspecto prohibido por una copia de otra orden que guardaba entre sus papeles (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 1995: 368-369). Algo después, ello le animó a enviar un informe al Cabildo de Santa Ana donde expuso la conveniencia de explotar dichas canteras y limitar así el alcance de importaciones foráneas. Su propuesta no fue atendida y cayó pronto en el olvido, pues no hay indicios sobre una investigación al respecto ni sobre prácticas semejantes a las que formulaban ya otros autores con «piedras marmóreas» del Archipiélago (CALERO RUIZ, 1982).

La documentación investigada hasta ahora silencia ensayos de esa naturaleza en fecha temprana, pero suponemos que no fue el único intento al respecto. Luján Pérez, por ejemplo, manipulaba entonces «mármol» de Gran Canaria y se supone que cinceló con él piezas de temática civil, cuya suerte ignoramos. Martínez de Escobar recordaba esa hazaña en la primera biografía del maestro, advirtiendo que «supo labrar y pulir el mármol que se encuentra en Jinámar, del cual formó el relieve de la Señora Santa Ana que se colocó a espaldas de la Iglesia Catedral»; y refiere también que «pulimentó siete modelos de ricos jaspes que se encuentran en la Aldea de San Nicolás, de color y brillantez exquisitos» (MARTÍNEZ DE ESCOBAR, 1850: 19). Sin embargo, la cita contiene algunas imprecisiones. El relieve catedralicio fue labrado por el cantero Manuel Angulo siguiendo un dibujo suyo (CAZORLA LEÓN, 1992: 263-265) y, hasta donde sabemos ahora, Luján tuvo serios problemas a la hora de eludir el trabajo cotidiano con madera (AA. VV., 2007). Sea o no una labor privativa de arquitectos, escultores y pintores, estas circunstancias avalan el intento de renovar cánones establecidos para la praxis artística e incide en la necesidad que los artífices más notables tuvieron de adecuar dichas propuestas a la realidad contemporánea.

Al ser tan complejas las importaciones marmóreas, la única salida viable era recurrir al estuco o a la cantería. En ello insisten construcciones previas de Fuerteventura y Lanzarote (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 1990: 185-196), pero existió al menos

el deseo de explorar esa vía durante la década de 1790. Así lo revelan documentos muy diversos, aunque tal determinación posee un referente claro en juicios expresados a raíz del pleito que el marqués del Sauzal sostuvo con la parroquia matriz de La Orotava por el patronazgo de una capilla lateral. En una de sus declaraciones los litigantes argumentaron que:

Después de ganado el recurso del panteón en la Real Cámara es también sabido que dicho apoderado del señor marqués hizo tomar las medidas de la capilla y trató de comprar un retablo de mármol que se vendía en Canaria [el dedicado a San Gregorio en la catedral, citado más arriba], y se llegó hasta tratar el ajuste de precio pero no se cerró ni tuvo efecto a causa de ser demasíadamente pequeño, por lo que, no encontrándose aquí otro de la misma especie ni materiales con qué labrarlo ni artífice que los haga de estuco, se ha hecho el encargo en Génova a don José Benvenuto [...]; y las actuales circunstancias de una guerra de tanta duración son las que han impedido verificar este último proyecto.²⁰

La cita es bastante esclarecedora y demuestra las dificultades que iniciativas como la descrita atravesaron a finales del siglo XVIII, ya que la capilla de los Franchy no tuvo nunca un altar marmóreo o de estuco. Al poco tiempo su testero fue cubierto con el antiguo retablo mayor, cumpliendo así una orden de Eduardo y Tavira que aspiraba a limitar la titularidad de dicha familia sobre el recinto (LORENZO LIMA, 2010a: I, 342).

Documentos de ese tiempo aluden ocasionalmente a la problemática descrita, pero, entre otros asuntos, no hay constancia de que al Archipiélago arribaran textos como el ensayo que Ramón Pascual Díez publicó entonces sobre la técnica del estuco²¹. Pese a ello, en las islas orientales se construyeron dos retablos grandes con dicho material: el mayor del convento dominico de Teguisse y el de la nueva parroquia de Antigua, aunque sólo el primero está documentado a Bernardo Cabrera en el periodo 1794-1798 (Figura 4). Como ya se ha advertido, dicho maestro corresponde con el oficial andaluz de igual nombre que pidió trabajo en la catedral de Santa Ana a finales de 1793. Un juicio negativo de Eduardo ante su presumible contratación motivó el traslado a Fuerteventura y Lanzarote, donde es probable que afrontara otros encargos que son desconocidos y no han podido estudiarse aún (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 2008: 149-157).

Lo importante ahora es calibrar el alcance de dichas obras, ya que los proyectos no debieron limitarse al retablo parietal de estuco. Sobreentendemos que Cabrera participó también en la adecuación de los camarines anexos y de otros dispositivos que lo convirtieron en un hábil «maestro de albañilería», aunque no manifiesta igual solvencia en la estructuración del altar o cara frontal del conjunto. Ambos son composiciones de gran simpleza, ideadas para cubrir espacios amplísimos y contener pocas imágenes o pinturas en una estructura convencional de tres calles, cuerpo principal donde situar el manifestador eucarístico y remate

20 AHDLL: Fondo histórico diocesano. Documentación organizada por pueblos. Legajo 33. Pelito de la familia Franchy, ff. 52v-53r. Los Benvenuto o Benvenuti, residentes en Santa Cruz, no fueron ajenos a otras importaciones italianas durante aquel tiempo. Cfr. LORENZO LIMA (2011a: 173-206).

21 *Arte de hacer estuco jaspeado o de imitar los jaspes*, editado por la Imprenta Real de Madrid en 1785.

con molduras en lo alto. De ahí cierta desproporción y la sencillez de líneas que dichos conjuntos revelan todavía, aunque el ornato actual no ayuda a valorarlos bien. Es indudable que en el encargo de estas creaciones influyó la opinión de Tavira, quien, precisamente, al visitar Antigua en junio de 1792 ordenaba que el retablo principal fuera dorado o jaspeado porque, «siendo de poco regular y decente construcción, parecerá así menos mal» (INFANTES FLORIDO, 1998: 43). Las cuentas del templo confirman que pudo concluirse en los años siguientes, cuando el vecindario dispuso de mayores fondos y disfrutó de los beneficios que reportaba su autonomía jurisdiccional (LORENZO LIMA, 2010a: II, 1148-1149).



Figura 4. *Retablo mayor*. Iglesia de Santo Domingo, Teguiise
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

La propuesta de Cabrera resulta plausible en muchos aspectos, pero la desconexión de los promotores y la escasez de maestros que trabajaran con estuco o yeso impidieron su continuidad a corto plazo (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2009: I, 709, 724-725). En este sentido hay obras coetáneas que no se han valorado lo suficiente y reclaman una atención mayor, ya que, por ejemplo, antes de 1792 Domingo Romero de Medina planificó un retablo semejante para la ermita de Valles de Ortega (CERDEÑA ARMAS, 1987: 340). Ante el panorama descrito, no parece casual que dicho artista firmara en ocasiones como «maestro examinado de tallista y ensamblado» (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 2000: 295); y resultan comprensibles las críticas que el pintor Manuel Antonio de la Cruz manifestó sobre altares que iban a erigirse durante 1790 en el convento dominico de Teguiise y la iglesia

de Tinajo, al ser contratados por «un carpintero sin diseños, planes ni medidas, porque [...] trabaja al arbitrio de su fantasía». Según advierte, todo ello desembocaba en «los muchos horrores que se cometen en el noble arte de la arquitectura por sujetos incapaces, [por]que comúnmente estamos mirando obras en descrédito de la nación y abatimiento de sus profesores para [...] poner en ejecución lo mandado por su Majestad» (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 1995: 368-370). Es evidente que este tipo de comentarios buscaron el beneficio propio, un reconocimiento del que se creía acreedor por el trabajo afrontado antes en Fuerteventura (LAVANDERA LÓPEZ, 2011: 179) y, sobre todo, su legitimidad para hacerse cargo de los encargos más notables de aquel tiempo, pero a la vez denunciaban una coyuntura que no era ajena a quienes conocían la realidad del momento e impidieron cumplir sus preceptos legales.

2. LAS TRAZAS

Encargos como los retablos marmóreos de la catedral de Santa Ana ponen de relieve el protagonismo de los diseños previos, porque en ese caso parece claro que un dibujo realizado en las Islas serviría de modelo a sus labrantes en Italia (Figuras 1-2). Sin embargo, allí debieron concebirse añadidos como la hornacina inferior y el ornato con cabezas de ángeles en los extremos, distintivo claro de los conjuntos genoveses que tanta fama ganaron durante el siglo XVIII. Todo lo relativo a su encargo, envío y tracista es un enigma, puesto que al tratarse de obras particulares no son referidas en la documentación catedralicia ni en cuantos oficios hemos revisado sobre los Bignoni y los Franchy, sus comitentes. De ahí que las hipótesis acerca de esas cuestiones sean todavía imprecisas e inciten varias propuestas de análisis, aunque no descartamos la posibilidad de que ambos «altares de buen jaspe» respondan a un diseño previo de Eduardo, quien era sabido que preparó la parroquia matriz de La Orotava para su bendición en 1788 y ofreció alternativas a lo contemplado en la proyectiva de Rodríguez (HERNÁNDEZ PERERA, 1950: 143-161).

La ejecución de diseños en Canarias y su posterior envío a Italia no fue un hecho aislado durante la época Moderna, ya que existen testimonios sobre esa dinámica a lo largo del Setecientos (AA. VV., 2013: 77-78). En ocasiones tales bocetos o dibujos eran un aval para la realización, pero no siempre satisfacían del todo ni a todos. Puede incluso hablarse de fracaso en ciertos casos, pues así lo hicieron notar los capitulares de Santa Ana y los mayordomos de La Orotava cuando evaluaron un primer diseño que Giacomo Gaggini (1749-1812) remitió al Archipiélago de cara a la contratación de sendos tabernáculos marmóreos a principios del siglo XIX. El rechazo hacia él no se hizo esperar y motivó como alternativa nuevas trazas de José de Betancourt, deudoras a su vez de los modelos ya citados de Rodríguez (HERNÁNDEZ PERERA, 1961: 460-470). No obstante, las variaciones sobre esas representaciones serían notables, puesto que uno de los ángeles orantes que integra el conjunto de La Orotava copia otra escultura que Gaggini cinceló para el Duomo de Génova en fecha previa (LORENZO LIMA, 2010b: 222-223).

Al margen de que pudiera materializarse fuera, cualquier retablo, altar o tabernáculo de entidad partía de una traza acorde a los fines y usos religiosos que iba a recibir al momento de construirlo (MARTÍN GONZÁLEZ, 1993). Ello explica que su aprobación fuese obligada entre los regentes de la vida insular, porque, siguiendo una práctica común desde los orígenes de la reglamentación artística, ninguno de los diseños ejecutados en las Islas llegó a enviarse a la Academia de San Fernando para su aprobación por parte de los maestros y comisionados de Madrid. Con tal determinación se incumplía uno de los preceptos recogidos en la normativa en vigor, ya que la lejanía geográfica del Archipiélago, lo dificultoso del trámite, su demora administrativa y la poca entidad que tenían las obras propuestas aconsejaron eludir dicha práctica. Así lo entendieron personajes de relieve en aquel periodo como Eduardo o el obispo Antonio Tavira, quien, a diferencia de su predecesor en la mitra, durante la década de 1790 obvió la remisión de planos por reproducir creaciones simples y acomodadas a lo que algunos eruditos llamaron «modos del país» (LORENZO LIMA, 2010a).

A pesar de esa coyuntura tardía, sorprende que se conserven tan pocas trazas de los retablos construidos en Canarias durante la época Moderna (PÉREZ MORERA, 2014: 537-542). Los ejemplares que tratamos de la Ilustración rompen en parte dicha dinámica, pero el volumen de dibujos conocido tampoco es lo suficientemente amplio como para ofrecer interpretaciones globales. De lo que no cabe duda es de que durante la década de 1780 ya se proyectaron obras de entidad, en no pocos casos ligadas a la trayectoria de profesionales cualificados y con formación académica. Así lo ejemplifica el diseño del semibaldaquino con tabernáculo central para la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, firmado en diciembre de 1783 por José de Betancourt. Anterior al viaje de dicho autor a Francia, su datación confirma el conocimiento temprano de referentes foráneos porque sigue fielmente un grabado del obrador de Jacques Cherau que subsiste en Tenerife junto a otras estampas de ese tiempo (LORENZO LIMA, 2008b: 72-73); y algo después, ya durante la década de 1790, el mismo Betancourt afrontaría el diseño del tabernáculo y dos retablos para la iglesia de los Remedios en La Laguna, piezas que en su momento vinculamos también con Eduardo (Figura 5). No debe obviarse que al menos el primero fue construido por Luján Pérez en Gran Canaria, lo que implicó materializar en madera un modelo ajeno a la trayectoria de dicho artífice (AA. VV., 2013: 81-83); y en sentido inverso, el expositor de la parroquia de San Sebastián de La Gomera sería ensamblado en esa isla a partir de un diseño que Luján concertó en Las Palmas antes de 1801 (DARIAS PRÍNCIPE, 1986: 65-66). Tal y como afirmaba el vicario Ruiz de Armas, promotor de las reformas en aquel templo, su construcción allí disminuía los costes y garantizaba un control directo sobre los oficiales que intervinieron en él hasta finales de 1807 (LORENZO LIMA, 2011b: 231-233).

Otras veces hay dibujos que permanecen inéditos y resulta difícil identificarlos, asignarles autoría y, en el mejor de los casos, situarlos en un marco cronológico de acuerdo al ornato y a los elementos arquitectónicos que reproducen. Sucede así, entre otros, con un diseño de altar que localizamos hace tiempo entre los legajos del Archivo Ossuna²² y cuyos apuntes marginales, imprecisos y debidos a sus

²² Archivo Municipal de La Laguna, La Laguna: Archivo Ossuna. Sign. 0.72.5.

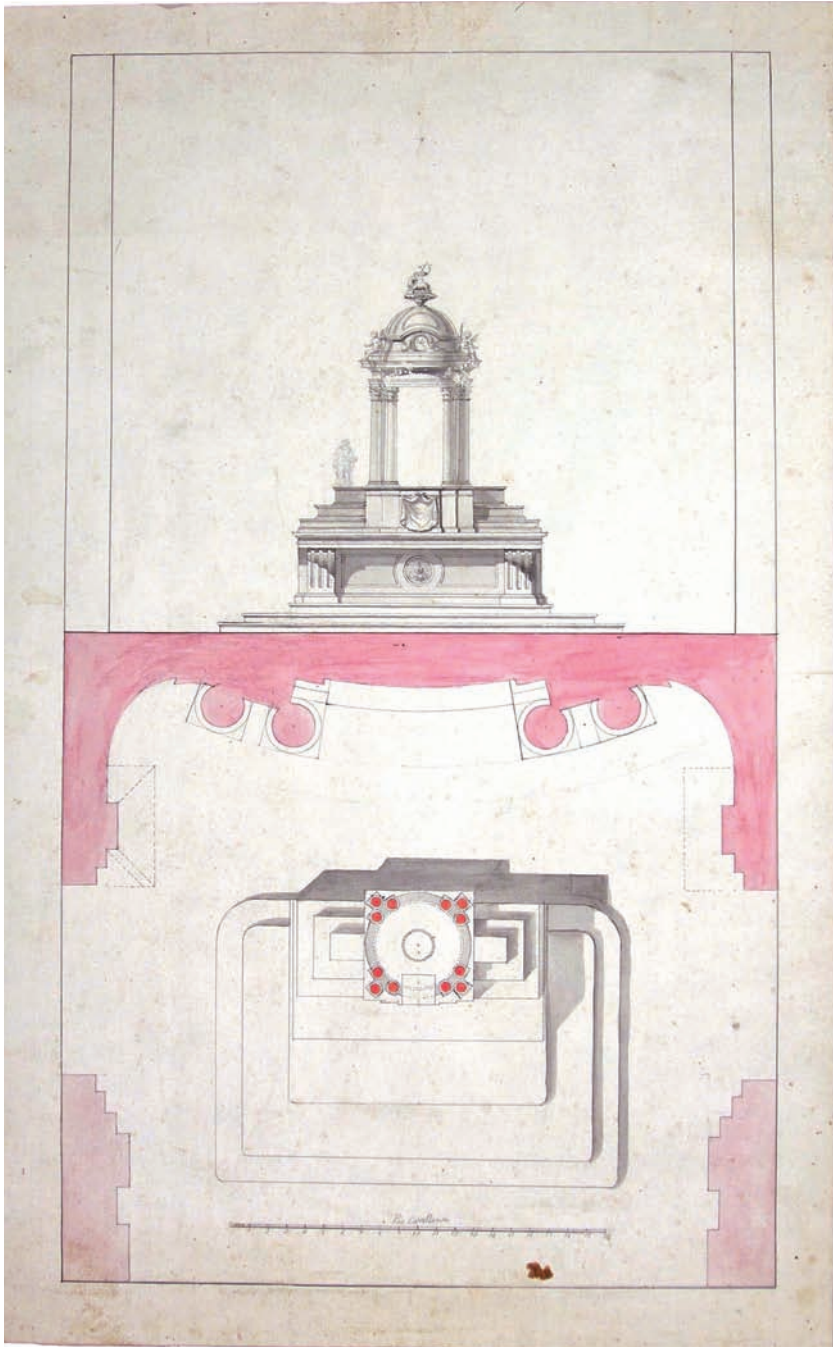


Figura 5. *Diseño de tabernáculo*. Biblioteca Universitaria de La Laguna, La Laguna
Foto: BULL

últimos propietarios, lo identifican con un retablo que pudo planificarse a finales del siglo XVIII para la ermita de San Juan de Güímar, extremo no confirmado y difícil de comprobar porque la obra conservada allí es posterior y difiere del esbozo que tratamos en estructura, volumen y ornato (Figura 6).

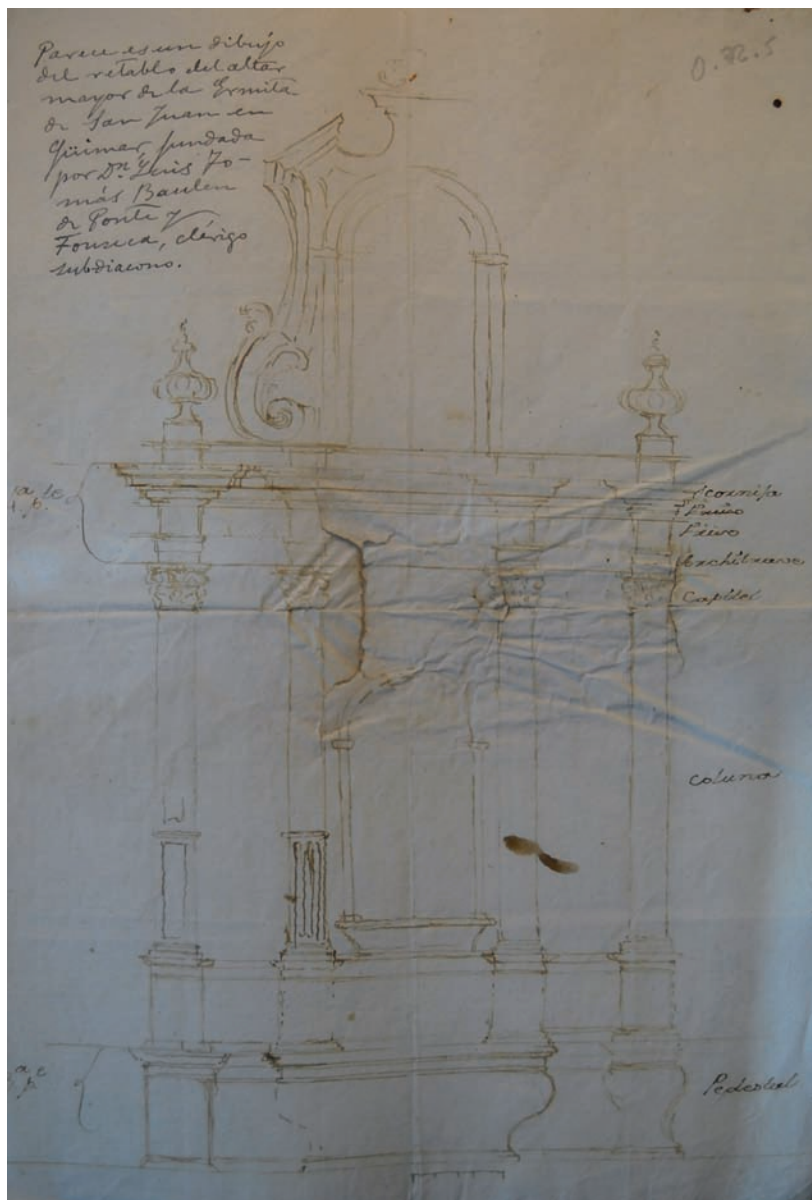


Figura 6. *Diseño de retablo*. Archivo Municipal de La Laguna, La Laguna
Foto: AMLL

Lo complejo del asunto es que varios dibujos ofrecen una calidad desigual y se encuentran descontextualizados, de modo que a veces resulta imposible catalogarlos bien. Sirva de muestra en ese sentido el diseño de un sagrario que José de Betancourt recreó antes de 1800, quizá a partir de los grandes expositores de plata que amueblaban ya el presbiterio de muchas parroquias de Tenerife (Figura 7). En cambio, cuando los dibujos están debidamente identificados y conocemos su coyuntura creativa, ofrecen poca calidad y se convierten en un mero testimonio documental. Esta casuística puede aplicarse al alzado que ilustra un pleito surgido a raíz del retablo existente en la ermita de Tiscamanita, sobre el que luego volveremos y cuya datación en torno a 1780 lo convierte en una pieza excepcional (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 2001: II, 294-296).



Figura 7. *Diseño de sagrario y expositor eucarístico*. Archivo Betancourt, La Orotava

Foto: Juan Alejandro Lorenzo

Sólo en circunstancias concretas se recurrió fuera de las Islas para obtener y contratar diseños, aunque tal dinámica guarda relación con fábricas notables en fecha tardía. De ahí que los beneficiados del templo matriz de Santa Cruz de La Palma —y en representación suya Manuel Díaz Hernández (1774-1863), adalid del Neoclasicismo en esa isla— recurrieran al médico José Rodríguez Corvacho para que a raíz de su traslado a la Península en 1819 encargara una traza del tabernáculo que anhelaban construir en la parroquia. Años más tarde dicho comisionado recordaba la encomienda, afirmando que contrató para ello los servicios de un arquitecto madrileño y que sus diseños fueron examinados por el maestro de obras de la ciudad con el propósito de valorar «si estaban bien o mal ejecutados e indagar si su precio no era muy exorbitado».²³ Como es sabido, la obra y el retablo columnario donde quedó inserto generaron polémica, por lo que su puesta al uso tuvo que esperar hasta la década de 1840 (PÉREZ MORERA, 2001: II, 311-315).

3. LOS PROBLEMAS DEL ESTILO. LA HERENCIA ROCOCÓ

Al margen de las aportaciones foráneas y su difusión en el Archipiélago, las creaciones locales son consecuencia de un contexto donde empezaban a valorarse los modelos clásicos como alternativa al estilo barroco y a las extravagancias formales del Setecientos. Las últimas décadas de ese siglo revelan un panorama complejo si tenemos en cuenta que la influencia previa se hizo notar en lo decorativo y en el discurso iconográfico que muchos retablos transmitían con recursos arcaizantes, de modo que tal coyuntura fue descrita a veces bajo los términos imprecisos de *modo*, *gusto* y *estilo*. Así pues, siguiendo la clasificación impuesta por autores previos, su desarrollo coincidiría con el retablo rococó en múltiples variantes y con las primeras manifestaciones del Neoclasicismo (TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1977: I, 184-214).

El análisis de tal circunstancia escapa a los objetivos de nuestra investigación, aunque el tema demanda nuevas aportaciones para contextualizar manufacturas que aunaban con esmero lo arquitectónico, lo escultórico y lo pictórico. Así, por ejemplo, todavía siguen siendo válidos calificativos como el retablo apaisado de Fuerteventura, el retablo ilusionista, el retablo rococó chinesco o el retablo de marcos ondulantes, entre otros, pero siempre desde una perspectiva formal e integradora a la hora de vincular conjuntos entre sí o defender atribuciones por comparativa. A día de hoy, la retablística local no puede atenerse a estas férreas etiquetas y permanecer ajena a discursos cambiantes en un territorio próximo o en un corto periodo de tiempo. Se trata, por lo tanto, de apelativos útiles a la hora de tipificar y clasificar una ingente variedad de recursos estilísticos, que en ocasiones escapan a los clichés impuestos y a un orden coherente por la cronología, el material o la autoría que revelan ciertas obras.

Esta disparidad de motivos guarda relación con el auge del retablo en todas las Islas, ya que a partir de 1750 se construyó buena parte de los ejemplares conservados. Así, el porcentaje de obras donde se unen sencillas estructuras de ma-

²³ AHDLL: Fondo histórico diocesano. Documentación organizada por pueblos. Legajo 64, expedientes sin clasificar.

dera y repertorios afines al gusto rococó es altísimo y demuestra la identificación de sus tracas, ejecutores y demandantes con ellos. Los ejemplos que podrían ponerse al respecto son muy diversos, pero cabe recordar que insisten por igual en la concepción unitaria de la pieza como en el más mínimo detalle, generando a veces resultados con asombrosa plasticidad. Tal es así que a ellos tampoco fueron ajenos elementos constituyentes como la generalización de pilares abalaustrados, amplias cresterías en los remates, jarrones recortados en lo alto y cartelas sinuosas a modo de guardapolvo junto a los flancos laterales, donde era habitual recrear escenas o motivos presentes en la ornamentación de calles y hornacinas (CASTRO BRUNETTO, 2009: 159-161).

El ornato es común y reproduce a menudo rocallas en diversas formas, texturas y colores, además de temas populares como los cestos con frutas y flores, guirnaldas, aves, grisallas y chinoserías o chinerías.²⁴ Esos motivos no fueron ajenos al pintor Cristóbal Afonso (1742-1797), a quien consideramos decorador de muchos retablos de este tipo que subsisten en Gran Canaria, Fuerteventura y Tenerife.²⁵ Su trayectoria merece un estudio concienzudo, porque, entre otros asuntos, con él guarda relación la modalidad de obras con arquitectura fingida o de trampantojo que Trujillo Rodríguez denominó retablo ilusionista. Su auge es notorio en la isla de Tenerife y cuenta con ejemplares significativos en iglesias de La Orotava, Los Realejos, Tacoronte, Santa Cruz de Tenerife, Güímar, Granadilla y, sobre todo, Icod de los Vinos. En la última localidad valoramos como trabajos suyos todo el ciclo pictórico de la capilla de los Dolores (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1997: 329-342), el retablo mayor de San Francisco (GÓMEZ LUIS-RAVELO, 2008: 17-24), el ornato de la capilla de Ánimas en la parroquia de San Marcos que contrató el «maestro Cristóbal» (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 2001: 99-104) y la decoración afin de los retablos de San Vicente Ferrer y San José que exhibe el templo agustino, el último documentado en torno a 1771 (RODRÍGUEZ MORALES, 2011: 138-139) (Figura 8). Como nos hizo ver Gómez Luis-Ravelo, dichas soluciones fueron reiteradas en obras de modesta ejecución como el altar del Rosario conservado en La Guancha y otros subsistentes en ermitas de la comarca de Icod. La simplicidad y sus discretos resultados técnicos no restan un ápice de interés a estas creaciones, porque, al contrario de lo que pudiera creerse, describen un discurso paralelo al presente en grandes cubiertas con alarde perspectivo que se pintaban en Tenerife, puestas ya en relación con los repertorios de gusto italiano que tanta difusión tuvieron en la España del momento (CASTRO BRUNETTO, 2005: 161-173).

Diferente es el caso de La Palma, donde la actividad retablística de ese tiempo quedó mediatizada por la actividad de Marcelo Gómez Rodríguez de Carmona (1713-1791), a quien convendría estudiar mejor. Artista polémico y perseguido por el Santo Oficio, es sabido que tuvo dos procesos inquisitoriales por su conducta irreverente (PIÑERO FUENTES, 2016: 85-88). Suya es la cancela que cierra el coro en la parroquia matriz de El Salvador, descrita por el propio artista en 1784

²⁴ Sobre las chinoserías han publicado ya ACOSTA JORDÁN (2013: 31-42) y MARTÍN LÓPEZ (2016: 127-138), aunque conviene precisar su desarrollo y ejecución en un periodo tan complejo como el siglo XVIII porque, al igual que sucede con las policromías marmóreas y los sobredorados, dichas soluciones no responden a la misma realidad creativa en el Archipiélago.

²⁵ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2013: 415-419), con bibliografía precedente.



Figura 8. Retablo de San José. Iglesia de San Agustín, Icod de los Vinos
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

como «obra de talla al estilo moderno» (RODRÍGUEZ, 1985: 35-36). Al mismo tiempo trabajaba en la isla Bartolomé Felipe Calderón (1710-1787), con quien se han relacionado el remate del púlpito de la misma iglesia y dos retablos del santuario de Las Nieves (PÉREZ MORERA, 2000: 48, 228).

Ante el panorama descrito, la modernidad del retablo canario quedó limitada a obras que se contrataron en fecha próxima para varios templos de Gran Canaria, donde, al igual que en las creaciones palmeras, las labores de talla y no pictóricas adquieren un protagonismo indiscutible. En su mayoría son producto de la actividad de dos personajes contrapuestos en lo profesional: Nicolás Jacinto Viera (1714-1770) y José de San Guillermo Quesada (1733-1790), cuya trayectoria es cada vez mejor conocida. No en vano, a ellos se han documentado y atribuido conjuntos subsistentes en las ermitas capitalinas de San Telmo y San Antonio Abad, la catedral de Santa Ana, la iglesia de San Francisco de Borja, la basílica del Pino de Teror y la parroquia de Telde.²⁶ En dichas creaciones se advierte un interés por recursos que rompen con la dinámica de construcciones contemporáneas, deudoras aún de unos esquemas que no prescinden del pilar abalaustrado, de los tableros de madera recortada y del gusto rococó como seña distintiva. A diferencia de esos modismos, en las obras que Viera contrató para Teror prima la búsqueda de la profundidad, el juego de volúmenes, el contraste de luces y el acomodo de repertorios mucho más cultos, al advertir en ellas un débito claro hacia pautas italianizantes que Andrea Pozzo (1642-1709) difundió en su archiconocida *Perspectiva pictorum architectorum* (HERRERA GARCÍA, 2010: 112-113).

Lo sucedido en un inmueble de tanta repercusión como la basílica del Pino sirvió de estímulo a finales del siglo XVIII, porque, como ya es sabido, los retablos de Viera se reprodujeron en un dibujo que Pedro José Bencomo valoró a la hora de contratar otros para la iglesia de los Remedios en La Laguna (HERNÁNDEZ SOCORRO y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 2005: 61-63). El deseo de otorgar novedad a los bienes del santuario permitió que sus referentes no contradijeran la estética rococó, de modo que el segundo cuerpo de su retablo mayor copia fielmente portapaces del platero Damián de Castro que llegaron a las islas años antes (Figura 9). Valoramos ya la posibilidad de que Viera recreara el existente en la iglesia matriz de La Orotava, pues a su dotación no fue ajeno el mayordomo de origen villero Estanislao de Lugo y Viña que contrató la obra (LORENZO LIMA, 2010c: 102-104).

4. ¿CONTINUISMO Y RETICENCIA AL CAMBIO ESTÉTICO?

Los ejemplos descritos hasta ahora evolucionaron poco en clave formal, de modo que hasta las últimas décadas del siglo XVIII no se constata la adopción de ascendentes foráneos o propiamente neoclásicos. Lo sucedido en otras islas contradice esa idea y demuestra la popularidad de maestros que perpetuaron en el tiempo los repertorios de gusto rococó, a buen seguro por la reproducción mecánica de unos motivos que no entendían ni copiaban bien. El aislamiento ya cita-

²⁶ Cfr. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2008: 317-391), HERNÁNDEZ SOCORRO y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (2005: 51-69), CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (2007: 119-124), con bibliografía precedente.

do justifica esa circunstancia, aunque tampoco deben descartarse un desentendimiento deliberado de los presupuestos reformistas y la valoración positiva que despertaban aún motivos afines a la rocalla, las policromías vivas, recreaciones florales, chinoserías y, en definitiva, recursos que no contradijeran el sentido heredado ni las propuestas dieciochescas.



Figura 9. *Retablo mayor*. Basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

La investigación documental aporta información suficiente para valorar este tipo de situaciones y aproximarnos a la personalidad de maestros que laboraron antes de 1790 con una reputación considerable. Sucede así con el hasta ahora olvidado Manuel Francisco Amador, residente en La Orotava durante la década de 1770. A él encomendaron los responsables de su iglesia matriz la «fábrica del tabernáculo, altar de cuatro faces y nicho de la imagen de Concepción» que lo presidió al tiempo de su consagración en diciembre de 1788. Según aclaró el mayor-domo Alonso de Llarena, el maestro trabajaba en él desde mayo de 1774 porque estuvo «para restituirse a España [...] y que pasada esta ocasión no sería fácil encontrar en las islas oficial de estas circunstancias que desempeñase con acierto esta obra y dirigiese todas aquellas piezas que necesitan de dibujo y delicadeza en fachadas».²⁷ Noticias de este tipo aclaran que Amador contrató la construcción de una obra nueva y no el arreglo del retablo antiguo como podría pensarse, aunque ignoramos cuál era la composición de un conjunto que acabaría inutilizando el

²⁷ Archivo Histórico Nacional, Madrid: Consejos. Legajo 15.760/1. Pieza 6, s/f.

templete llegado desde Génova en 1823. En cualquier caso, cabe la posibilidad de que algunos elementos de talla existentes en los retablos de la Misericordia y del Señor Preso del mismo templo guarden relación con dicho trabajo (LORENZO LIMA, 2010a: I, 430-431).

La pérdida de una pieza tan notable limita nuestro conocimiento sobre el alcance de este artífice, aunque sabemos que tuvo bastante popularidad en aquel tiempo. Prueba de ello es que recibiera una gratificación de la Real Sociedad Económica por haber instruido a dos aprendices durante 1782²⁸ o que años más tarde contratara las guarniciones de madera tallada que los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma mostraron al tiempo de celebrar las fiestas de proclamación en La Laguna durante el verano de 1789, todavía conservadas (AA. VV., 2014: 75). Pervive también el altar que preside la parroquia del Dulce Nombre de Jesús en La Guancha, tenido hasta ahora como creación del «maestro Amador». Hay constancia de que se construyó en La Orotava, porque las cuentas del templo incluyen descargos relativos a su transporte y al desplazamiento efectuado por el artista para ensamblarlo junto al albañil Agustín de Torres (ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 2005: 160). El retablo testimonia la vigencia de repertorios anteriores y su notoriedad en un contexto propicio para ello, pero al mismo tiempo destaca por el acomodo usual de los motivos ornamentales, su aparatoso volumen, la delicadeza del trabajo de talla y el protagonismo conferido a dichos repertorios para cubrir los espacios que origina una estructura prototípica, en nada cambiante (Figura 10).

Las novedades que revela este maestro serían contrarrestadas por otros que adecuaron pautas convencionales en sus trabajos, proclives a reproducir motivos con cierto anacronismo. De ahí que tal coyuntura impida establecer lecturas estilísticas bajo una perspectiva excluyente, porque, lejos de la uniformidad deseable, el retablo isleño no se movió siempre en los parámetros descritos de continuismo y avance en cuanto a sus elementos definitorios. Así, por ejemplo, antes de 1774 los vecinos de Tacoronte contrataron la ejecución de un retablo nuevo para su iglesia con los carpinteros Andrés y José Rodríguez, miembros de una saga artística que era conocida con el sobrenombre de *los Brujitos* (CASAS OTERO, 1987: 53-59). Su encargo forma parte de un programa más complejo que el párroco Fernández Ocampo inició en torno a 1768 con la idea de renovar el presbiterio primitivo, amplia dependencia que Cristóbal Afonso pudo decorar con un ciclo culto y de resonancias hagiográficas. Ello no explica el convencionalismo de su estructura, pese a dar cabida a componentes inusuales en la retablística de ese tiempo como la monumentalidad, hornacinas con perfil saliente y columnas salomónicas (LORENZO LIMA, 2010a: I, 657) (Figura 11). En cambio, sus trabajos posteriores en el templo agustino de La Laguna, no consagrado hasta abril de 1784, preconizan otros derroteros sin renunciar a columnas de gran tamaño y al quiebro de líneas por medio de recursos propios (RODRÍGUEZ MORALES, 2011: 124).

28 Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife: Sign. 17 (22/17), f. 11v.



Figura 10. *Retablo mayor* [detalle]. Parroquia del Dulce Nombre de Jesús, La Guancha
Foto: Juan Alejandro Lorenzo



Figura 11. *Retablo mayor*. Parroquia de Santa Catalina, Tacoronte
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

Obviando otros conjuntos tinerfeños de ese tiempo, las constantes descritas podrían aplicarse a obras proyectadas en las demás islas del Archipiélago. En este sentido no conviene olvidar las singularidades del retablo que preside la parroquia de Valverde, cuya ornamentación con motivos rococó está fechada en 1807 y pudo emprender el polifacético Marcos Padrón Machín (ÁVILA, 2012: 163-169). Algo más enriquecedor es el panorama vivido en localidades de Fuerteventura donde laboró un tiempo el carpintero Antonio Hurtado, a quien se debe la ejecución de retablos para la parroquia de Betancuria que no fueron ensamblados finalmente para cumplir la normativa de 1791 y el que preside la iglesia de Santa Ana en Casillas del Ángel²⁹. El último revela la sofisticación alcanzada en obras que, pese a ser convencionales en 1780 y reproducir motivos al uso, resultan atractivas por su corrección en lo volumétrico y lo ornamental (Figura 12). Hurtado diseñó entonces el frontis de la misma iglesia de Casillas³⁰ y años antes el pintor Juan Bautista de Bolaños haría lo propio con el retablo levantado durante la década de 1770 en la entonces ermita de Tuineje (CAZORLA LEÓN, 1996: 88-89). De acuerdo a ello, queda claro que la talla en madera era de mayor estima que la labor pictórica, tal y como se constata en ejemplos concretos de esa isla. Sirva de muestra al respecto el pleito ya citado de Tiscamanita, puesto que a la hora de censurar el retablo existente en 1780 los vecinos afirmaron que era «un retablo de mala obra sin pintar, que si lo tallaran pudiera quedar con alguna conformidad» (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 2000: II, 294).

Si aceptamos ese juicio como una opinión general, parece comprensible el valor de la talla para enriquecer estructuras planas y de gran sencillez. Algunos ejemplos de Fuerteventura confirman la viabilidad de esa opción, puesto que los muchos retablos que se levantaron en sus templos acogen en fechas avanzadas ambas modalidades de ornato (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2009: I, 704-708). Así lo atestiguan los retablos ya tratados de Casillas del Ángel y Tuineje, a diferencia de otros donde el ornato pictórico resultó determinante para infundir riqueza a su presbiterio y acomodar los repertorios que participan del común estilo rococó. Los ejemplos más representativos de esa modalidad serían altares subsistentes en las ermitas de Triquivijate y Agua de Bueyes, el último con pinturas documentadas a Juan Bautista Bolaños en 1792 (CERDEÑA ARMAS, 1987: 341-342). La misma circunstancia se dio en el resto del Archipiélago, aunque, a tenor de las circunstancias descritas y los diseños que procuraron arquitectos académicos, la retablística estaba ya abocada al cambio.

5. LA NOVEDAD NEOCLÁSICA

El conocimiento de las Reales Órdenes de 1777 y 1791 coincidió con la introducción de nuevas pautas en los retablos isleños, asunto que fue definido poéticamente como «el amanecer del Neoclasicismo» (TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1977:

²⁹ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Antigua, Antigua (APAA): Libro de cuentas de la ermita de Casillas del Ángel (1743-1832), ff. 53v, 55r.

³⁰ APAA: Libro de cuentas..., f. 57v.

1, 207-209). Avala esa medida la coyuntura expuesta anteriormente a propósito del yeso o el estuco, al igual que las críticas manifestadas por maestros activos en aquel momento como Manuel Antonio de la Cruz. No debe olvidarse que De la Cruz era un referente en el panorama local, donde se reveló siempre como un autor culto y un policromador que asimiló las pautas académicas (CALERO RUIZ, 1982). Así lo demuestran, entre otras, intervenciones que dirigió a partir de 1802 en el retablo mayor de Tejina y en el dedicado al Gran Poder en el Puerto de La Cruz, cuya estructura salomónica modernizaría antes de morir en 1809. La última resulta de interés por la inclusión de componentes neoclásicos en una estructura previa, algo que no resta valor a las pinturas del segundo cuerpo que su hijo Luis de la Cruz (1776-1853) contrató entonces, a elementos que recuerdan los modelos de Pozzo y Palladio que tan bien conocía y, muy especialmente, a los distintivos formales del nuevo estilo por medio de pilastras acanaladas, frontones, denticulados, molduras planas, elementos adicionales de talla y una policromía que imita con sutileza texturas marmóreas (AA. VV., 2012: 37-52).



Figura 12. *Retablo mayor*. Parroquia de Santa Ana, Casillas del Ángel
Foto: Juan Alejandro Lorenzo

Esta actitud confirma el intento de equiparar las construcciones isleñas a otras peninsulares de época contemporánea, aunque tal vínculo se limita con exclusividad a la apariencia o al estilo. Los proyectos más notables de este periodo se levantaron al modo de las anteriores estructuras lignarias y en ellas sus tracistas demostraron cierta audacia por la manipulación óptima de los órdenes arquitectónicos o sus volúmenes, pero adolecen de una idea clara en lo referido a la composición. Se trató por lo general de obras simples, muy planas y deudoras en última instancia de repertorios conocidos a través de la estampa. En este sentido Luján Pérez se presenta como el artista más destacado y sus proyectos de retablos revelan una interpretación correcta del mensaje clásico, apegado a muestrarios que pudo conocer en las Islas y al quehacer previo de Eduardo y Betancourt. Así lo confirma su diseño para el retablo mayor de la parroquia de Guía³¹ o para el presidido después de 1809 por la Virgen de Dolores en el convento franciscano de Las Palmas, tal vez muy elogiados por la crítica. Del mismo modo, en el caso de los muchos tabernáculos que contrató antes de 1810, el artista adecuó su uso a prácticas alentadas por fieles que defendieron las tesis del reformismo jansenista o ilustrado. No son realizaciones de una originalidad extrema, por lo que reflejan la asunción de esquemas ajenos al panorama previo y a los criterios defendidos en otras latitudes (CALERO RUIZ, 1991: 104-105).

En ese contexto, los problemas ya expuestos a la hora de importar conjuntos de jaspes y mármol no impidieron que retablos, altares y tabernáculos contruidos en Canarias imitaran sus texturas coloristas. Así lo aconsejaba una y otra vez el obispo Antonio Tavira, quien durante la década de 1790 ordenó la construcción de frontales pintados para eludir la compra o el remiendo de los confeccionados con tela. En más de una ocasión expresó que ese trabajo debían realizarlo «artífices hábiles» y de «buen gusto», ya que con pocos elementos sobredorados «parecerá mejor y costará menos» (INFANTES FLORIDO, 1998: 43, 103, 149, 196, 201-202). Sus alusiones constantes al «dorado» y al «jaspeado» dejan entrever un interés latente por acomodar el *estilo* o *gusto moderno*, referido ya como tendencia hegemónica en aquel periodo.

Gusto moderno revelan muchas obras que encargó o supervisó Tavira y que por su naturaleza participan de los principios reformistas que tratamos. Así sucedió, entre otros, con el tabernáculo de la iglesia lagunera de los Remedios, construido por Luján Pérez en 1795. Su armazón de madera fue jaspeado por Manuel Acosta Villavicencio antes de las fiestas de consagración que el prelado celebró en diciembre de ese año (CALERO RUIZ, 1991: 106); y algo semejante advirtió a la hora de supervisar un proyecto análogo para la parroquia de Garachico en 1794. De ahí que años después el obispo Manuel Verdugo, su sucesor, ordenase la construcción de retablos en el mismo templo y que fueran decorados como el tabernáculo, con «algunos perfiles y otro adorno sencillo». Según expone, era la medida idónea para que «en todos haya igual aseo y simetría».³²

Retablos neoclásicos se erigieron en muchos templos del Archipiélago a medida que avanzó el tiempo, aunque su desarrollo quedaría limitado por la crisis

31 Fue muy intervenido durante la década de 1920, lo que obliga a reconsiderar su ornato actual como apariencia primigenia. Cfr. LORENZO LIMA (2014a: 867).

32 Archivo Parroquial de Santa Ana, Garachico: Libro II de mandatos, f. 65v.

del ideario religioso y las medidas desamortizadoras de 1821 y 1835. Sirva de ejemplo al respecto el auge que la retabística alcanzó entonces en La Palma, debido en gran medida al padre Díaz y al arquitecto José Joaquín Martín de Justa (1784-1842) (PÉREZ GARCÍA, 1988: 707-723). A ellos corresponde la construcción de retablos en iglesias del interior de la isla y en la parroquia matriz de El Salvador, cuya renovación artística dirigieron con polémica entre 1810 y 1863. El conjunto más notable de los ideados entonces fue el que preside la última junto a un tabernáculo eucarístico para el que trajeron trazas desde Madrid, no concluido hasta 1841 y adornado luego con esculturas de Fernando Estévez (1788-1854) (RODRÍGUEZ, 1985). Precisamente, ese retablo monumental de columnas corintias y remate plano reproduce en lo esencial la estructura que Estévez impuso al altar de Ánimas de la parroquia matriz de La Orotava, cuya obra dirigió desde 1814 y Díaz conocería a raíz de su destierro posterior en Tenerife (LORENZO LIMA, 2009: 127) (Figura 13).

Con Estévez y sus contemporáneos el retablo canario vivió los últimos años de esplendor, aunque avanzado el tiempo no se construyeron piezas de gran originalidad. El conjunto más sobresaliente de obras neoclásicas lo conserva la parroquia de San Pedro de Güímar, cuya «fábrica nueva» no pudo bendecirse hasta 1802. Para ella el carpintero Juan Nepomuceno contrataría entre 1813 y 1819 el tabernáculo de la capilla mayor imitando el existente en la iglesia de los Remedios; y años después Lucas Navarro ultimó los retablos del cuerpo del templo, simples en su planteamiento y caracterizados por el empleo de pilastras acanaladas y frontones curvos (FUENTES PÉREZ, 1990: 384). A pesar de la novedad que se les ha supuesto, copian retablos ya desaparecidos de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna y un modelo aportado para la de Garachico en 1834 (LORENZO LIMA, 2011c: 183-186) (Figura 14).

Ese deseo generalizado de reformas contrasta con la cualificación de los carpinteros que ajustaban el ensamblaje de dichas obras, ya que a veces no comprendieron el estatus que conferían los nuevos postulados estéticos ni un reconocimiento del que eran acreedores en lo profesional. A principios del siglo XIX pervivían los roles de una organización de tipo gremial y su actividad se mantuvo en el tiempo sin alteraciones notables, dentro de los convencionalismos que imponían la transmisión del oficio, prácticas inalterables con el paso de los años y unos sistemas de enseñanza pobres, en todo limitados. Así lo revela un informe redactado en 1777, donde los miembros de la recién creada Sociedad Económica de Amigos del País evaluaban las dificultades del trabajo que muchos operarios afrontaron en la isla de Tenerife. Problemas con la contratación de las obras, el ajuste de los jornales o la importación de maderas eran sus principales inconvenientes (MARTÍN RODRÍGUEZ, 1978: 54-55); y para fechas posteriores contamos con el testimonio de algunos maestros que insisten en las mismas ideas (LORENZO LIMA, 2010a).

A diferencia de la tónica generalizada, algunos carpinteros adquirieron reputación con su trabajo y se convertirían sin quererlo en figuras de referencia. No en vano, con ellos guardan relación los proyectos más destacados de esa época sin ser propiamente retablistas. El desconocimiento que tenemos acerca de sus



Figura 13. *Antiguo retablo de Ánimas*. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava

Foto: Josué Hernández



Figura 14. *Retablo de la Virgen del Carmen*. Parroquia de San Pedro Apóstol, Güúmar. Foto: Juan Alejandro Lorenzo

biografías y de las creaciones que emprendieron antes de mediar el siglo es notable, de modo que la investigación sobre dichas cuestiones sigue siendo un reto para la historiografía local. Pese a ello, no puede obviarse el protagonismo ganado en Tenerife por Gregorio Carta como artífice del tabernáculo levantado en la iglesia de la Concepción de Santa Cruz antes de 1842; Agustín Esquivel que estuvo vinculado a varias empresas del valle de La Orotava durante la década de 1820, en ocasiones con responsabilidades notables; y Juan Pérez Silva, enigmático autor del templete que preside la iglesia agustina de Icod desde 1827 (RODRÍGUEZ MORALES, 2011: 141-142). En Gran Canaria el panorama es más alentador y describe la versatilidad de oficiales vinculados un tiempo al taller de Luján Pérez, a quienes cabe atribuir la difusión de repertorios neoclásicos en esa isla y fuera de ella. Por ese motivo son notables algunos maestros que trabajaron también para la catedral de Santa Ana como Sebastián Melián, Francisco Guzmán, Antonio Juan Cabral o Juan González Navarro, el último primo y albacea del imaginero (AA. VV., 2007). Años más tarde, ya durante la década de 1850, el carpintero José Medina remataba el gran tabernáculo de la parroquia de Gáldar, obra que perpetuó el espíritu de la Ilustración en un tiempo proclive a nuevas formas de entender y alentar la piedad colectiva (CAZORLA LEÓN, 1999).

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2007): *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónimo], Gobierno de Canarias, Islas Canarias.
- AA. VV. (2012): «La restauración de bienes culturales como testimonio de un procedimiento multidisciplinar. Un ejemplo en el retablo del Gran Poder de Dios, Puerto de la Cruz (Tenerife)», *Catharum: revista de ciencias y humanidades* 12: 37-52.
- AA. VV. (2013): *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, Gobierno de Canarias el alt., La Laguna.
- AA. VV. (2014): *Herencia. La parroquia de los Remedios y el patrimonio catedralicio de La Laguna* [catálogo de la exposición homónimo], Gobierno de Canarias et alt., Islas Canarias.
- ACOSTA JORDÁN, S. (2013): «De la China vienen guarnecidas. Aspectos históricos, artísticos y técnicos de las chinerías en Canarias», *Revista de historia canaria* 195: 31-42.
- ÁVILA, A. (2012): *Isla de El Hierro. Patrimonio artístico religioso*, Ediciones del Umbral, Madrid.
- CALERO RUIZ, C. (1982): *Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), pintor portuense*, Ayuntamiento de Puerto de La Cruz, Puerto de la Cruz.
- CALERO RUIZ, C. (1991): *Luján. José Luján Pérez*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- CASAS OTERO, J. (1987): *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*, ACT, Santa Cruz de Tenerife.

- CASTRO BRUNETTO, C. J. (2005): «La pintura en las techumbres canarias del siglo XVIII: entre la tradición y la influencia italiana», en C. RODRÍGUEZ MORALES (coord.), *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*, Artemisia Ediciones, La Laguna: 161-173.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. (2009): «Pintura», en *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos* [colección Historia Cultural del Arte en Canarias, vol. v], Gobierno de Canarias, Islas Canarias: 155-240.
- CAZORLA LEÓN, S. (1992): *Historia de la catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- CAZORLA LEÓN, S. (1996): *Las ermitas de Nuestra Señora de la Peña y de San Miguel de Fuerteventura*, Cabildo de Fuerteventura, Puerto del Rosario.
- CAZORLA LEÓN, S. (1999): *Gáldar en su archivo*, Ayuntamiento de Gáldar, Gáldar.
- CERDEÑA ARMAS, F. J. (1987): «Noticias históricas sobre algunas ermitas de Fuerteventura», en *I Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, vol. I, Cabildo de Fuerteventura, Puerto del Rosario: 315-343.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995): «Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y Lanzarote», en: *IV jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, vol. I, Cabildo de Lanzarote, Arrecife: 363-380.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2001): «Trazas del retablo de San Marcos de Tiscamanita», en M. R. HERNÁNDEZ SOCORRO (coord.), *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima], vol. II, Gobierno de Canarias, Islas Canarias: 294-296.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2007): «El aprendizaje artístico de José Luján Pérez», en *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima], Gobierno de Canarias, Islas Canarias: 119-127.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2008): «El retablo mayor del convento dominico de Tegui», en *XII Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, vol. II, Cabildo de Lanzarote, Arrecife: 149-157.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J.; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2009): «Ayer y hoy del retablo en Fuerteventura y Lanzarote», en *XIII Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, vol. I, Cabildo de Fuerteventura, Puerto del Rosario: 689-748.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2016): «Piezas de platería de la segunda mitad del siglo XVIII en la Catedral de Las Palmas», en *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima], Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 275-299.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. (1986): *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián (historia y evolución)*, Cabildo de La Gomera, Santa Cruz de Tenerife.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, E. (2005): *Historia de la Fuente de la Guancha*, Ayuntamiento de La Guancha, La Guancha.
- FUENTES PÉREZ, G. (1990): *Canarias: el clasicismo en la escultura*, ACT, Santa Cruz de Tenerife.
- GALANTE GÓMEZ, F. J. (2011): *Pájara. Memoria, territorio, identidad*, Ayuntamiento de Pájara, Pájara.
- GARCÍA MELERO, J. E. (1996): «El control de la arquitectura española: la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* 10: 75-98.

- GARCÍA MELERO, J. E. (1998): «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)», *Espacio, tiempo y forma. Serie Historia del Arte* 11: 287-342.
- GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. (2008): «Aportaciones del arte canario a la retablística hispana. Los retablos de estilo rococó de Ycod de los Vinos. Probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso», *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 17-24.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (2013): «Contribución a la retablística pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el Sur de Tenerife», en *III Jornadas de Historia del Sur de Tenerife*, Ayuntamiento de Arona, Arona: 403-422.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1950): «Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava», *Revista de Historia Canaria* 90-91: 143-161.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1955): *Orfebrería de Canarias*, CSIC, Madrid.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1961): «Esculturas genovesas en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos* 7: 377-483.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R.; CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2005): *El patrimonio histórico de la Basílica del Pino* [cuadernos de Patrimonio histórico, 5], Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- HERRERA GARCÍA, F. J. (2010): «Nicodemo y José de Arimatea (Santos Varones)», en G. A. TRUJILLO YÁNEZ (coord.), *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino*, Anroart Ediciones, Teror: 112-113, nº 27.
- INFANTES FLORIDO, J. A. (ed.) (1998): *Diario de Tavira*, Publicaciones de CajaSur, Córdoba.
- LAVANDERA LÓPEZ, J. (2011): «La iglesia de Nuestra Señora de Candelaria del lugar de La Oliva», en C. VERA BARRIOS (coord.): *La Oliva. La historia de un pueblo de Fuerteventura*, Ayuntamiento de La Oliva, La Oliva: 155-198.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008a): «Arquitectura religiosa e ideal ilustrado en el pensamiento del obispo Antonio Tavira y Almazán. Reformas de componente sacramental en las parroquias de Canarias (1791-1796)», *Cuadernos de Arte* 39: 79-92.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008b): *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*, Ayuntamiento de La Orotava, La Orotava.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009): «Comentarios en torno a un retablo. Noticias de Fernando Estévez y la actividad de su taller en La Orotava (1809-1821)», *Revista de historia canaria* 191: 103-134.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010a): *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita], Universidad de Granada, Granada.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010b): «Apuntes para un estudio de la escultura genovesa en España. Comentarios en torno a Giuseppe Gaggini y el tabernáculo marmóreo de La Orotava, Tenerife (1822-1823)», *Cuadernos de arte* 41: 213-230.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010c): «Retablo mayor», en G. A. TRUJILLO YÁNEZ (coord.), *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino*, Anroart Ediciones, Teror: 102-104, nº 21.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011a): «Algo más sobre mármoles genoveses en Canarias. Comentario en torno a un encargo promovido por el Cabildo de La Laguna (1790-1792)», *Cuadernos de arte* 42: 83-102.

- LORENZO LIMA, J. A. (2011b): «Reformas interiores y ornato neoclásico en la parroquia de San Sebastián de La Gomera», *Revista de historia canaria* 193: 115-134.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011c): «Arquitectura al margen de la novedad neoclásica: el proceso reconstructor de la iglesia de San Pedro en Güímar (1776-1834)», *El Museo Canario* LXVI: 141-194.
- LORENZO LIMA, J. A. (2012): «Apuntes para un estudio del comercio artístico durante el siglo XVIII. Mármoles andaluces de Salvador Alcaraz y Valdés en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos* 58: 285-362.
- LORENZO LIMA, J. A. (2014a): «Tradición, modernidad y cambio. Reformas de componente sacramental en la parroquia de Santa María de Guía durante el periodo de la Ilustración», en: F. MORALES PADRÓN (coord.): *Actas del XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 860-875.
- LORENZO LIMA, J. A. (2014b): «Arte, mármol y comercio en Canarias durante el siglo XVIII. Otras pilas bautismales y benditeras de origen andaluz», *Atrio: revista de Historia del Arte* 20: 40-57.
- LORENZO LIMA, J. A. (en prensa): «Arte y comercio a finales de la época Moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)».
- MARCO DORTA, E. (1961-1962): «Un proyecto de tabernáculo para la catedral de Las Palmas», *El Museo Canario* 77-84: 124-137.
- MARCO DORTA, E. (1964): *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Las Palmas*. El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1988): «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos* 12-14: 33-43.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1992): «Comentarios sobre la aplicación de las reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVIII: 489-496.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993): *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid.
- MARTÍN LÓPEZ, D. (2016): «Lo profano visita lo sacro. La chinoserie en los retablos canarios del siglo XVIII», en A. CELESTE GLÓRIA: *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, vol. II, Lisboa, Instituto de História da Arte-Universidade Nova de Lisboa: 127-138.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G. (1978): *Arquitectura doméstica canaria*, ACT, Santa Cruz de Tenerife.
- MARTÍNEZ DE ESCOBAR, B. (1850): *Memoria de don José Luján Pérez, escultor, arquitecto y maestro de dibujo de la Academia de esta ciudad e individuo de su Sociedad Económica de Amigos del País*. Litografía isleña, Santa Cruz de Tenerife.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. (1997): *El convento del Espíritu Santo de Icod*, Ayuntamiento de Icod de los Vinos y Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. (2001): *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del siervo de Dios fray Juan de Jesús*, Ayuntamiento de Icod de los Vinos, CajaCanarias y Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- OTERO LOJO, M. J. (2004): «Arca eucarística», en: J. LAVANDERA LÓPEZ (coord.), *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima], Gobierno de Canarias, Islas Canarias: 542-543.
- PÉREZ GARCÍA, J. (1988): «Martín de Justa, sacerdote y arquitecto. El neoclásico en La Palma», en: *Serta gratulatoria in honorem Juan Regulo*, vol. II, Universidad de La Laguna, La Laguna: 707-723.

- PÉREZ MORERA, J. (2000): *Magna Palmesis. Retrato de una ciudad*. CajaCanarias, Santa Cruz de La Palma.
- PÉREZ MORERA, J. (2001): «Expediente formado a consecuencia de haberse...», en M. R. HERNÁNDEZ SOCORRO (coord.), *Arte en Canarias [siglos xv-xix]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima], vol. II, Gobierno de Canarias, Islas Canarias: 311-315.
- PÉREZ MORERA, J. (2014): «El retablo isleño y su elaboración. Una aproximación a su diseño, construcción y materiales», en C. RODRÍGUEZ MORALES (ed.), *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna: 531-568.
- PERERA BETANCORT, F. M. (2001): «Sagrario», en M. R. HERNÁNDEZ SOCORRO (coord.), *Arte en Canarias [siglos xv-xix]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima], vol. II, Gobierno de Canarias, Islas Canarias: 163-164.
- PIÑERO FUENTES, G. (2016): «Artistas contra las cuerdas: el Santo Oficio y los procesos a pintores y escultores en la España del siglo XVIII», en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (coord.), *Las Artes de un espacio y un tiempo: el Setecientos borbónico*, Fundación Universitaria Española y Universidad de Murcia, Madrid: 76-89.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992): *El siglo XVIII: entre tradición y academia*, Sílex Ediciones, Madrid.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1990): «Retablos de cantería en Canarias», en *II Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, Cabildo de Lanzarote, Arrecife: 185-196.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2011): *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna* [tesis doctoral inédita], Universidad de La Laguna, La Laguna.
- SANABRIA DÍAZ, O. (1991): «La llegada del neoclásico a Canarias y sus manifestaciones en la arquitectura lignaria», *Almogarén* 7: 135-153.
- SANABRIA DÍAZ, O. (1993): «El retablo neoclásico en el norte de Gran Canaria» en *Actas del IX coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, vol. II, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria: 1373-1389.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2008): *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*, Gaviño de Franchy editores, Las Palmas de Gran Canaria.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. (1977): *El retablo barroco en Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- TUDELA NOGUERA, M. A. (2005): *El retablo barroco en Canarias. Tenerife, siglos XVII y XVIII*, Universidad de La Laguna, La Laguna.
- TUDELA NOGUERA, M. A.; DE LA ROSA VILAR, D. (2005): «Tipología constructiva y formal del retablo barroco en la isla de Tenerife. Canarias», *Bellas Artes. Revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen* 6: 13-36.