

El retablo isleño y su elaboración. Una aproximación a su diseño, construcción y materiales

The Islander Altarpiece and its Making. An Approach to Its Design, Construction, and Materials

JESÚS PÉREZ MORERA

Universidad de La Laguna

Resumen. Integración de arquitectura, escultura y pintura, el retablo constituye el monumento más representativo del arte barroco en Canarias según Alfonso Trujillo. Con esta sucinta contribución, pretendemos profundizar en sus aspectos materiales y constructivos, estudiados someramente por el mismo profesor, a partir de la información que hemos obtenido, fundamentalmente, sobre el conjunto de retablos, desaparecidos en unos casos y conservados por fortuna en otros, en la isla de La Palma, donde se creó un modelo, dentro del barroco canario propio o barroco isleño, claramente individualizado. Analizaremos así sus fuentes de inspiración, su traza, diseño y medidas, precios, plazos y formas de pago, lugar de construcción, transporte y asiento, aparejo, dorado y policromía, así como los materiales utilizados: madera y serrería, engrudo y clavazón, oro y colores.

Palabras clave: retablo; barroco; construcción; traza; dorado.

Abstract. A combination of architecture, sculpture, and painting, the altarpiece is, according to Alfonso Trujillo, the most representative Baroque art monument in the Canary Islands. This brief contribution seeks to deepen our understanding of its building materials, previously studied by Alfonso Trujillo. To do so, this contribution relies on information obtained primarily from the study of a set of altarpieces —lost in some cases and preserved in others— found in the island of La Palma, where a variant of the Islander Baroque altarpiece developed. The main primary source are construction contracts, in addition to factory books, accounting books of churches, fraternities and convents, inventories, visitation books, executive acts,

wills and finally a few remaining designs. The analysis refers to sources of inspiration, design, measures, prices, terms and payment forms, place of construction, transportation and placement, rigging (*aparejo*), gilding and polychromy, as well as types of materials used: wood and sawmill, glue and nails, and gold and colors.

Keywords: altarpiece; Baroque; design; construction; gilding.

Concebido como una gran «máquina» escénica, el retablo barroco en Canarias integra arquitectura, escultura y pintura, de modo que constituye, en palabras del profesor Alfonso Trujillo, el monumento más representativo del barroco canario propio o barroco isleño¹. Su laborioso y complejo proceso de fabricación merece, al igual que se ha hecho en otros centros artísticos de la geografía hispana², un análisis pormenorizado, hasta donde la documentación lo permita, de todos aquellos factores que intervienen en su hechura y acabado final: precios, plazos y formas de pago, fuentes de inspiración, libros de arquitectura y estampas; traza, diseño y medidas; lugar de construcción, transporte y asiento; aparejo, dorado y policromía; además de los materiales utilizados en su elaboración y decoración, madera y serrería, engrudo y clavazón, oro y colores³. Los contratos de obra, casi todos ellos referidos a la isla de La Palma, donde se creó un modelo claramente individualizado⁴, representan nuestra principal fuente de información⁵, que complementan libros de fábrica y

¹ Trujillo Rodríguez [1977], t. I, pp. 19 y 24-28; y t. II, pp. 109-111.

² Véase, por ejemplo, Hernández Nieves [1991], pp. 396-405.

³ *Cfr.* Pérez Morera [1993a], t. II, pp. 208-249.

⁴ Trujillo Rodríguez [1977], t. I, pp. 19 y 24-28; y t. II, pp. 109-111.

⁵ Se trata de un total de once contratos de obra que hemos localizado en el Archivo General de La Palma, Fondo Protocolos Notariales [AGPN], fechados en su mayoría entre 1644 y 1703: retablo para el altar mayor de la iglesia parroquial de Puntallana (Tomás González de Escobar, caja nº 3, 30/9/1644, f. 248); retablo mayor del convento de Santa Clara (Cristóbal de Alarcón, caja nº 18, 11/7/1648, f. 226); retablo para la ermita de San Pedro de Las Lomadas, en la Villa de San Andrés y Saucos (Francisco Pérez de Paz, caja nº 1, 23/5/1649, f. 48); retablo para la ermita de Nuestra Señora de las Nieves (Blas González Ximénez, caja nº 1, 29/7/1649, f. 122); retablo para la capilla del Rosario, en la iglesia del convento de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma (Tomás González de Escobar, caja nº 18, 4/4/1660, f. 39v); retablo mayor del convento de Santa Águeda, orden de Santa Clara (Antonio Ximénez, caja nº 4, 26/7/1679, f. 271v); retablo mayor del santuario de las Nieves (Antonio Ximénez, caja nº 13, 5/1/1701, s. f.); retablo para el altar mayor de la parroquia de Breña Baja (Antonio Vázquez, caja nº 6, 14/7/1702, s. f.); retablo para el altar mayor del convento de Santo Domingo (Andrés de Huerta, 8/2/1703, f. 57); retablo para la capilla de San Nicolás, en la iglesia del convento de San Francisco de Santa Cruz de La Palma (Archivo Parroquial de El Salvador, Santa Cruz de La Palma [APSP], Testamentos, nº 157, Autos sobre el cumplimiento del testamento de don Pedro Massieu de Vandale en la visita de 1718, 27/10/1721, f. 192v); retablo mayor y colaterales de la parroquia de Puntallana (Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife [AHPT], Pn 1584, José Antonio Sánchez de la Fuente, 30/9/1733, s. f.; publicado por Rodríguez

cuentas de iglesias parroquiales, ermitas, cofradías y conventos, inventarios y libros de visita, autos ejecutivos y testamentos, así como las escasas plantas, dibujos o diseños que nos han llegado.

FUENTES DE INSPIRACIÓN: LIBROS DE ARQUITECTURA Y ESTAMPAS

Pintores, escultores y también ensambladores acuden al grabado y al libro ilustrado como fuente de inspiración para sus composiciones. Los libros presentan una primera página ilustrada con un grabado, llamada frontispicio, elemento inspirador para los tracistas de retablo⁶, que se sirven sobre todo de la tratadística italiana. Divulgada a través de los libros de descripciones de fiestas y ceremonias, la arquitectura efímera puede de la misma manera proporcionar el diseño. La lámina que representa el altar-teatro erigido en el interior de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla, grabada por Matías de Arteaga para ilustrar el libro de Fernando de la Torre Farfán [fig. 1], *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando* (Sevilla, 1671), inspiró un tipo de retablo-hornacina, con estípites y pequeño ático, que se generaliza en La Palma en el tercer cuarto del siglo XVIII, considerado por el doctor Alfonso Trujillo como único en el Archipiélago dentro del estilo rococó⁷. La tipología apareció por primera vez en el retablo de San Felipe Neri (c. 1738) de la parroquia matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma [fig. 2], cuya composición, prescindiendo de las orlas laterales, copia al pie de la letra la estampa del libro de Torres Farfán. Partiendo de esa traza original y según su grado de fidelidad respecto al modelo, es posible diferenciar varios tipos, en primer lugar los retablos de cuerpo tripartito, que siguen con absoluta exactitud el diseño sevillano: el de San Joaquín, construido hacia 1752 para hacer pareja con el anterior y el de San Antonio en la iglesia de Los Llanos de Aridane, de hacia 1780. Con el paso del tiempo, su composición evoluciona hacia los retablos de estípites pareados y estípites simples. Aunque se mantiene la pareja de soportes, transformados en estípites, generalmente de sección superior almohadillada, desaparecen las hornacinas fingidas de las calles laterales. El tipo conoció una gran difusión por toda la isla, como demuestran los retablos de la Virgen de los Dolores en la iglesia del antiguo monasterio de Santa Clara (1752-1757); el del Señor de la Piedra Fría en el de San Francisco (c. 1756), ambos emparejados originariamente

González [1982], t. II, pp. 550-551). A ellos hay que agregar otras dos escrituras de concierto de dorado del retablo mayor del convento de San Francisco (Cristóbal Alarcón, caja nº 8, 20/11/1631, f. 349; y del retablo mayor de la parroquia de Breña Alta (Antonio Vázquez, caja nº 21, 1737, f. 84). Cfr. Pérez Morera [1996], pp. 73-96.

⁶ Martín González [1983], p. 27.

⁷ Trujillo Rodríguez [1977], t. I, p. 199.



Fig. 1. Altar-teatro erigido en 1671 el interior de la iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla para la canonización de San Fernando. Grabado de Matías de Arteaga. Fotografía: Jesús Pérez Morera.



Fig. 2. Antiguo retablo de San Felipe Neri. Anónimo, c. 1738. Iglesia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma. Fotografía: Taller Insular de Restauración del Excmo. Cabildo Insular de La Palma.

en el antiguo templo de la casa hospital; el de la Inmaculada Concepción en el ex convento franciscano (c. 1762); el de la Virgen de los Dolores en la iglesia de San Blas de Mazo; los laterales de la nave de la iglesia de Puntallana, con estípites similares a los del retablo del Señor de la Piedra Fría; el de Santa Catalina de Bolonia en la iglesia del ex convento de Santa Águeda, orden de Santa Clara, hoy hospital de Nuestra Señora de los Dolores; el desaparecido retablo de la Virgen del Carmen en Barlovento; etc. Una variante de este tipo es el retablo-vitrina con hornacina única acristalada y arco trilobulado. Los estípites, simples y abalaustrados, soportan trozos de entablamento y cornisa que se quiebra semicircularmente sobre la hornacina (retablos gemelos del Cristo del Amparo y de la Virgen del Buen Viaje en el santuario de las Nieves, realizados por Bartolomé Felipe Calderón en torno a 1757-1760). De fecha más tardía son los de tres calles y ático, en los que el modelo original resulta difícilmente reconocible. Perviven la división tripartita, ahora con auténticas calles laterales y ático, la única hornacina central, el tema iconográfico del santo-estatua en las calles laterales, pintados dentro de fingidas hornacinas de medio punto, y elementos decorativos como los pebeteros sobre los lados del cornisamento o las cabezas de ave que rematan las orlas laterales, en este momento en tablero recortado. Se encuadran en esta última categoría los retablos de la ermita de San Sebastián en la villa de San Andrés (c. 1762-1766), los colaterales de la ermita de la Encarnación en Santa Cruz de La Palma (c. 1762), todos ellos del maestro Antonio Luis de Paz, el de San José en el ex convento de Santa Águeda (c. 1771-1777) y el del Niño Jesús en la parroquia de Mazo (1773)⁸.

TRATADOS DEL MANIERISMO ITALIANO. SERLIO Y PALLADIO

Ningún tratado ejerció tanta influencia como el *Tercero y cuarto Libro de Architettura* del boloñés Sebastián Serlio, el gran teórico del manierismo italiano. El éxito de su obra, editada entre 1537 y 1547 y traducida al castellano por Francisco de Villalpando, se debía a la puesta en práctica de un método pedagógico de enseñanza de la arquitectura a través de dibujos. Su mayor influencia fue así de carácter ornamental, de tal forma que las ilustraciones de su manual se convirtieron en un auténtico «recetario» de modelos decorativos. Tomados de la Roma Antigua, se prolongaron con pleno vigor, tanto en Canarias como en América, durante los siglos del barroco, que asimiló los elementos legados del manierismo. Prueba fehaciente de su uso la encontramos en Antonio de Orbarán, que introdujo en la traza para el retablo de San Nicolás de Tolentino (1664) siete esferas flameantes alrededor de la gran concha que constituye su remate, inspiradas claramente las que aparecen en diversos

⁸ Pérez Morera [1993b], p. 212.

grabados de templos y chimeneas «de la orden corintia» del libro cuarto. De carácter decididamente manierista, los soportes antropomorfos difundidos por Serlio a partir de los estípites masculinos y femeninos, geométricos y humanizados, que colocó a cada lado de la portada de su famosa obra de arquitectura, tuvieron notable éxito. Estípites o hermes monstruosos, con faldellín de acanto, se ven en el primer cuerpo del retablo del convento de Santa Catalina de La Laguna, contratado por Orbarán en 1665. De derivación serliana son también los soportes humanizados que flanquean las hornacinas del primer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife y especialmente los de los áticos de los retablos de la Inmaculada y San José, en los extinguidos conventos de San Francisco y Santo Domingo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. En estos últimos está perfectamente definido el estípite antropomorfo, mitad inferior troncopiramidal y remate superior en forma de figura humana con prolongación inferior en hoja de acanto clásico⁹.

Desde el punto de vista compositivo, de sus dibujos con portadas, frontispicios, arcos de triunfo, templos y edificios clásicos también se obtuvieron diseños globales. Así es posible vincular la disposición organizativa, de raigambre manierista, del antiguo retablo de Santa Úrsula de Adeje, obrado hacia 1630, con algunas de las ilustraciones del tratado del boloñés¹⁰. Concebida como la fachada de templo clásico, la traza manierista del retablo de la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma, construido en 1660 por Andrés del Rosario y su hijo Lorenzo de Campos, es deudora del frontispicio del tratado de arquitectura de Andrea Palladio. La obra del arquitecto vicentino *I Quattro Libri dell'Architettura*, editada en Venecia en 1570, fue traducida al castellano por el arquitecto Francisco de Praves, quien la dio a imprimir en Valladolid en 1625 con el título *Libro Primero de la Arquitectura de Andrea Palladio*.

El mismo tipo de retablo-hornacina o tabernáculo lo encontramos en los altares gemelos situados a los pies de la iglesia de San Andrés (c. 1679-1686). Su estructura, que repite de manera simplificada la del retablo de la capilla del Rosario de Santa Cruz de La Palma, recuerda la de los cuatro tabernáculos realizados por Martínez Montañés entre 1625 y 1630 para el convento sevillano de Santa Clara, con caja flanqueada por columnas acanaladas en espiral, marco provisto de codillo y ático superior cortando el frontón triangular. Como señaló Palomero, su esquema se inspira en el frontispicio de *I Quattro Libri*, de Palladio¹¹, de tal forma que Montañés

⁹ Pérez Morera [2008], pp. 48 y 50.

¹⁰ Pérez Morera [2006], p. 32; y [2008], pp. 50-51.

¹¹ Palomero Páramo [1982], p. 509.

mantiene no sólo la traza arquitectónica, sino también otros elementos claramente reconocibles, como las figuras femeninas en actitudes contrapuestas y recostadas sobre los fragmentos del frontón partido del ático¹².

TRAZA

El punto de partida para la construcción de un retablo es la elaboración de la planta o traza. Por la denominación de arquitecto se entendía hasta el siglo XVIII al tracista. Hasta entonces el dibujo fue patrimonio casi exclusivo de ensambladores y retablistas, razón por la que eran conocidos como «arquitectos». Lorenzo de Campos se autotitulaba «arquitecto» y Antonio de Orbarán «maestro de arquitectura», además de «escultor», «carpintero», «entallador», «ensamblador», «pintor» y «dorador». Para la elaboración de una techumbre de lazo se exigía también la entrega de una planta. Como «maestro de arquitecto y escultor», Orbarán contrató en 1661 la techumbre de madera y yeserías del convento de San Benito de La Orotava, según las plantas o dibujos que entregó al prior del convento:

[...] que a de ser los treinta y cuatro pies hacia el cuerpo de la yglesia de madera de tea, en la forma que tengo dibujado un papel que tiene numero uno y A.; y lo restante, que son dies y siete pies, en que se a de ocupar el altar mayor y gradas de la obra, que en otro papel esta dibujado con nº Dos y B.; que esta obra a de ser de yeso y madera a mi elección, los quales dos papeles de dibujos quedan rubricados de ambas partes y de el presente scribano en poder del Reverendo Padre Maestro fray Estevan Lorenço, prior de este dicho convento¹³.

El carpintero o ensamblador podía ser el autor de la traza del retablo, que entregaba al cliente en el momento de contratar la obra. En 1649, Luis de Francia se obligó a ejecutar un retablo para la ermita de San Pedro de Las Lomadas con arreglo al diseño «que tengo jecho en dibujo» y en 1658 los cofrades de la hermandad del Rosario acordaron hacer otro para su «capilla respecto de que los hermanos Andrés del Rossario y Lorenço de Campos, su hijo, son ofiçiales y tienen hecha la planta». En otras ocasiones, era el comitente quien, de antemano, imponía la traza al artista, de manera que éste se había de ceñir con rigor al modelo dado. En ese caso, la planta se solía encargar a un artista de renombre con conocimientos de arquitectura, como Bernardo Manuel de Silva, que diseñó el retablo-hornacina del santuario de las Nieves. En 1703, el maestro Juan Lorenzo García se comprometió a ejecutar el

¹² Pérez Morera [2008], p. 46.

¹³ AHPT: Pn 3129, Lorenzo de la Cruz, 2/1/1661, f. 1.

retablo mayor del convento de Santo Domingo de acuerdo a «las vitolas que le an sido mostradas por el Reverendo Padre Prior y demás relijiosos deste convento». Por condición expresa, el maestro debía de «estar sujeto a la disposición de la persona que hizo la planta del dicho retablo». Las cuentas fenecidas en 1705, fecha de terminación de la obra, por fray Manuel de Lima y Roxas, encargado de las fábricas del convento, consignan los gastos en papel para la planta y dibujos del retablo y la remuneración y gratificación que Juan Lorenzo Nieto recibió por ello:

Yten 12 reales de media resma de papel para los dibujos del retablo [...]

Por dos arrobas [de azúcar] a Juan Lorenzo Nieto de regalo por auer hecho la planta del retablo [...]

Por 1 arroba [de azúcar] a Juan Lorenzo Nieto por el trauajo de hazer los dibujos del retablo¹⁴.

La primera de las condiciones de la subasta y remate de la obra del retablo del santuario de Nuestra Señora de las Nieves, pregonadas en 1700, fue construirlo «comforme la planta que se mostrare» a los rematadores. Adjudicada a Marcos Hernández Duarte, que ofreció el precio más bajo, se estableció en la escritura contractual que, una vez acabado, se había «de cotejar la dicha planta con açistencia de maestros que lo entiendan, y si faltare algo, se me a de apremiar a que lo haga y cumpla». Para ratificar el compromiso, en presencia del escribano y de los testigos infraescritos, se le hizo entrega «por su merced el Señor vicario la dicha planta rubricada de su merced y de mi, de que doy fee». Según consta en los libros de fábrica, la traza fue obrada por el pintor Bernardo Manuel de Silva, que recibió 32 reales por confeccionarla¹⁵. También al maestro Bernabé Fernández se le facilitó, en 1702, la del retablo de la iglesia de Breña Baja, para que lo fabricase con arreglo a ella. Así consta en la escritura de concierto firmada con el maestro, que se obligó a

[...] hazerlo según las reglaz de arqutitura de mi ofiçio, sujetándome en la fábrica de dicho retablo a la planta en dibujo que para ello me entregaren, con condiçion que, si en dicha planta fuere nesasario añadir o sacar algo de ella para su maior perfeçion, ha de ser con intervencion del dicho venerable cura y administrador [...]

¹⁴ APSP: Dominicos, cuentas de la edificación de la capilla de la Media Naranja, 1704.

¹⁵ APSN [Archivo Parroquial del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, Santa Cruz de La Palma]: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 7/1/1712, f. 122v: «Yten treinta y dos reales pagados a Bernardo Manuel por hacer la planta de dicho retablo». *Cfr.* Trujillo Rodríguez [1977], p. 83.

Las cuentas dadas en 1706 detallan el pago de 18 reales «que se dieron a quien hizo la planta del retablo»¹⁶, seguramente el ya mencionado Bernardo Manuel de Silva, que años después se ocupó de dorar todo el conjunto. Su diseño es prácticamente igual al del retablo mayor de la villa de San Andrés, fabricado a expensas del doctor Matías de Abreu y Martín, comitente que hizo numerosos encargos al mismo artista. Uno y otro presentan indudable parentesco, en especial por el tipo de cierre semicircular a la manera lusitana, con el del santuario de las Nieves, cuya traza, como se ha dicho, fue ejecutada por Silva, artista de acusada influencia portuguesa y figura clave, en lo que se atisba, en la formulación de las características estructurales y decorativas del retablo palmero¹⁷.

Para la aprobación de un retablo era necesaria una traza. Según Martín González, una vez elaborada, una mitad del diseño quedaba en poder del cliente y otra en poder del artífice¹⁸. La planta tenía el mismo valor que el contrato escrito, y ambas partes, cliente y artista, junto con el escribano público o notario eclesiástico según los casos, rubricaban el dibujo con su firma, al pie o al reverso del diseño. La traza del retablo de San Nicolás de Tolentino lleva así las firmas de don Tomás de Nava, comitente, y de Antonio de Orbarán, que se encargó de su hechura, y las siguientes notas al dorso: «Planta del retablo que a consertado el maestro Orbara con Don Thomás de Nava, mi Señor= Philippe Hernández Sidrón»; «Ajustose esta obra, el precio de ella, con lo que se añadido a ella más, en onze mill y docientos y cinquenta reales y para que conste se tomó esta razón y firmamos. Laguna y ffº 24 de 1664 años= Antonio de Olbarán»¹⁹. Concertado en 1660 con Andrés del Rosario y su hijo Lorenzo de Campos, la del retablo de la capilla del Rosario fue igualmente «rubricada del Reuerendo Padre frai Sebastián de Uetancor Abreo y del capitán don Melchor de Monteuerde, hermano maior de la cofradía de Nuestra Señora y del presente escriuano». Son muy pocas, desafortunadamente, las trazas originales que se han conservado. Entre las de mayor valor por su definición, además de la de San Nicolás de Tolentino, merecer ser citadas la del retablo de San Fernando de la catedral de Las Palmas (1692); y el «Dizeño para retablo de Nra. Sra. de la Encarnación» que realizó el maestro Bernabé Fernández en la década de 1730 para su ermita en Santa Cruz de La Palma²⁰ [fig. 3].

¹⁶ APBB [Archivo Parroquial de San José, Breña Baja]: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 9/2/1706, f. 26v.

¹⁷ Cfr. Pérez Morera [1994a].

¹⁸ Martín González [1983], p. 17.

¹⁹ Archivo de la Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife: Sig. 9-545, libro 4º de la casa de Nava, patronato de la provincia de San Agustín. Cfr. Calero Ruiz [1987], p. 148.

²⁰ Pérez Morera [2001a], pp. 286-289.

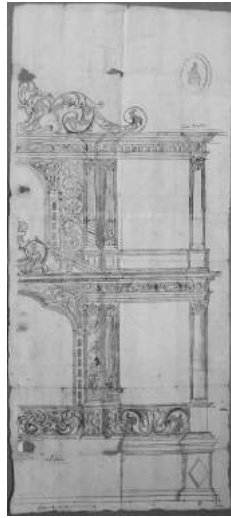


Fig. 3. Diseño para el retablo de Nuestra Señora de la Encarnación. Bernabé Fernández, c. 1730. Archivo Parroquial de la Encarnación, Santa Cruz de La Palma. Fotografía: Víctor Hernández Correa.

La traza era al mismo tiempo un documento visual que garantizaba que no se cometiese fraude ni engaño «en lo que mira al valor de lo que muestra su dibujo». Según se especifica en algunos contratos, finalizada la obra debía ser examinada y reconocida por un maestro tasador. Este certificaba que, en efecto, el valor de lo ejecutado no desmerecía del que mostraba el dibujo entregado para ajustar la obra. En 1679, Andrés del Rosario y su yerno Juan Fernández se obligaron a hacer el retablo mayor del convento de Santa Águeda «conforme al horden del alquisitura de la planta, con calidad que en los adornos y compostura del dibujo antes yrá de más realse que de menos y, después de estar acauado, a de ser visto y reconosido por el Licenciado Don Pedro Álvarez de Lugo, persona de todo acierto y a quien an elegido la dicha Madre Abadesa y demás madres para dicho efecto, para que bea si se a faltado a la planta en lo que mira al valor de lo que muestra su dibujo». Excepcionalmente, se enviaron trazas fuera de las Islas para la aprobación del contrato. A Cuba remitió el maestro Bernabé Fernández «los diseños de como avían de ser» los tres retablos de la parroquia de Puntallana, cuyo donante, el capitán don Melchor Pérez Calderón, natural del lugar, residía en la ciudad de La Habana²¹. De esa manera su donante, que nunca regresó a la isla, pudo dar su visto bueno.

²¹ Rodríguez González [1982], p. 550.

MEDIDAS

Las condiciones del contrato contemplan, por lo común, las medidas del retablo y el espacio que debe ocupar. La principal aspiración del comitente en los siglos XVII y XVIII era que el conjunto recubriese todo el testero de la capilla o altar para el que estaba destinado. El acuerdo para construir el de la parroquia de Breña Baja (1702) expresa «que coja todo el testero de la capilla maior, azí de altitud como de ancho». Antonio de Orbarán se obligó de igual forma, en 1664, a hacer un retablo para el presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en La Laguna «que coja todo el frontispicio de la dicha capilla y a de rematar con todo frontisficio de dicha pared, sin quedar blanco en ella por arriba ni por los lados»²². Tal preocupación llevó a sustituir progresivamente los antiguos tabernáculos-hornacina, heredados del siglo XVI, por grandes retablos que cubrían enteramente las paredes del presbiterio. De ese modo, en 1681 el licenciado Pinto de Guisla, en su visita al santuario de Nuestra Señora de las Nieves, expresaba el deseo de los feligreses y devotos «de hazer retablo que ocupe el testero del altar» en sustitución del antiguo tabernáculo de la patrona de la isla²³. El mismo visitador encontró arrinconado tres años antes, en la sacristía de la iglesia de Tijarafe, el «tabernáculo antiguo que era del altar maior»²⁴, que había sido reemplazado en 1628 por un gran retablo-rosario mixto escultórico-pictórico, con apariencia arquitectónica de once calles, sobre las que se disponen la imagería completa de un apostolado y los misterios en lienzo del rezo del santo rosario.

Otros contratos, como el suscrito en 1649 por los vecinos de Puntallana, indican que «a de llenar el gueco de la dicha capilla de pared a pared y de altura comensando de las gradas para arriba hasta el enueruate de las tijeras de la dicha capilla». El ancho del retablo viene determinado en consecuencia por las paredes laterales y el alto por las escaleras del presbiterio y el almarbate o solera, donde van afianzados los pares o tijeras, de la zona inferior de la techumbre de madera. En algunos casos, se levantaron los muros perimetrales con el único objeto de darle el tamaño y la elevación adecuada. Ese fue el acuerdo al que llegó el capitán Luis Fernando Prieto con Antonio de Orbarán, que se comprometió en 1636 a subir en cinco palmos las paredes de la ermita de la Consolación, en El Guincho (Garachico), y a volverla a techar y tejar «para que pueda caber dicho retablo»²⁵.

No siempre el recubrimiento total de la pared era posible. Limitaciones económicas lo impiden, como sucede con el retablo de la capilla de San Nicolás (1721),

²² Trujillo Rodríguez [1977], t. II, p. 73.

²³ APSN: Libro de Visitas, f. 10.

²⁴ APT [Archivo Parroquial de Nuestra Señora de Candelaria, Tijarafe]: Libro de Visitas, inventario, 17/7/1678, f. 21.

²⁵ AHPT: Pn 2289, Mateo del Hoyo, 4/06/1636, f. 358.

para cuya construcción sólo se contaba con un restringido caudal de 2.500 reales, pagaderos en «especie de azúcar» por el depositario del décimo del ingenio de Argual según las porciones que se recaudaran cada año. El maestro Bernabé Fernández con vino, por esa razón, en hacerlo «en el alto hasta la fenestra de dicha capilla —situada a mitad de altura— y en lo largo dos varas a los lados de dicho altar». Esta subordinación a la arquitectura y al espacio de destino determinó, por otro lado, la planitud típica de la estructura del retablo isleño —con ausencia total de las movidas plantas poligonales o envolventes—, que había de adaptarse a las áreas cuadrangulares, de testero plano, propias de la arquitectura mudéjar vigente en Canarias, donde nunca llegaron a arraigar las plantas ochavadas o poligonales. Sus proporciones apaisadas, con una anchura casi equivalente a la altura, son también consecuencia de la escasa elevación de los templos tradicionales en las Islas.

PRECIOS

En el precio de un retablo hemos de distinguir entre la hechura «en blanco» y su dorado y policromía. Rara vez ambas cosas se presupuestaban conjuntamente, como es el caso del concertado en 1648 por las monjas de Santa Clara con Antonio de Orbarán en 8.000 reales, con la obligación de poner el oro y entregarlo dorado «de toda perfección»²⁶. La hechura contemplaba la manufactura o labor de manos, con o sin inclusión de la madera, el engrudo y la clavazón. Salvo excepciones, la escultura no era parte del contrato, ceñido en exclusiva a la arquitectura y ensamblaje. Así se hace constar en 1703 en la escritura de concierto entre los religiosos dominicos y el maestro Juan Lorenzo García, que sólo quedó obligado a poner «el trabajo de sus manoz y el engrudo que fuere nesasario, porque la escultura y demás nesasario a de ser de cuidado deste combento». Para ese fin, la comunidad llamó al escultor de la orden fray Marcos Gil, natural de Gran Canaria, que durante los años siguientes residió en el monasterio de San Miguel de La Palma. Desde 1703 hasta 1706, este fraile artista se ocupó de ejecutar la imaginería del retablo mayor y del resto del programa decorativo del cenobio, además de atender, desde su taller conventual, los encargos de otras iglesias de la isla²⁷. En comparación con la Península Ibérica o la América española, el costo de los retablos isleños es más bien modesto. Cabe citar, entre las obras de mayor cuantía, el de la parroquia de Santa Ana de Garachico (1635) y el del convento dominico de Candelaria (1681), contratados respectivamente, con la inusual inclusión de la imaginería, en 21.000 y 26.500; y el mayor de la parroquia

²⁶ Pérez Morera [2009], pp. 79-80.

²⁷ Sánchez Rodríguez [2002], pp. 55-70; y Pérez Morera [1993a], t. I, pp. 224-260.

de los Remedios de La Laguna (1709), que ascendió a 30.000 reales²⁸. En la misma época, se pagaron en la Baja Extremadura cantidades sensiblemente mayores, que oscilaban entre los 50.000, los 72.000 o los 88.000 reales²⁹. Estos limitados medios económicos sin duda influyeron en la mesura y simplicidad del retablo canario, sin excesos ni alardes decorativos o estructurales.

En La Palma, el precio más habitual para un retablo principal, durante la segunda mitad del siglo XVII y principios de la centuria siguiente, fue el de 8.000 reales. En esa cantidad fueron contratados el del altar mayor del convento de Santa Clara en 1648, el del mismo convento en 1679, el del santuario de las Nieves en 1701 y el del convento de Santo Domingo en 1703. La fama y el reconocimiento del maestro incidían en el precio. En 1629 Juan González Puga convino en hacer el de Santa Ana de Garachico en 12.000 reales, casi la mitad en lo que lo hizo, poco tiempo después, el reputado escultor y arquitecto Martín de Andújar³⁰. La primera gran obra de Orbarán, el retablo de Tijarafe, ejecutada en 1628 tras su llegada a la isla, sumó 11.000 reales en total, 3.000 reales de hechura y el resto en materiales, oro y dorado, como hicieron constar orgullosamente los vecinos del lugar en la inscripción que ostenta. Una década después, en 1638, ajustó en 19.204 reales la manufactura del retablo mayor de la iglesia matriz de El Salvador, dorado muchos años más tarde; y, en 1661, en 11.000 reales, el de la parroquia de la Concepción de La Laguna. Bernabé Fernández realizó retablos, por otra parte de gran calidad, por sumas inferiores: 5.556 reales por el de Breña Baja en 1702 y 11.000 por los tres de la iglesia de Puntallana en 1733, 5.000 por el mayor y 3.000 por cada uno de los dos colaterales. El precio de un colateral o un retablo de capilla, cofradía o ermita, de un solo cuerpo y ático, tripartito o de hornacina única, podía oscilar entre 400 y 5.000 reales:

Retablo de la ermita de San Pedro de Las Lomadas. San Andrés y Sauces (1649): 400 reales.

Retablo de la ermita de las Nieves. Santa Cruz de La Palma (1649): 2.550 reales.

Retablo de la capilla del Rosario. Ex convento de Santo Domingo (1660): 5.000 reales.

Retablo del Niño Jesús. Parroquia de Breña Baja (1690): 625 reales.

Retablo de la ermita de San Bartolomé. La Galga (1705): 800 reales.

Retablo de la capilla de San Nicolás. Ex convento de San Francisco (1721): 2.500 reales.

Retablos colaterales de la ermita de la Encarnación. Santa Cruz de La Palma (1762): 1.045 reales.

²⁸ Rodríguez González [1985], pp. 703 y 723-724.

²⁹ Hernández Nieves [1991], pp. 404-405.

³⁰ Documentos notariales [2007], pp. 152-154 y 158-161.

Su valor dependía tanto de su tamaño y envergadura como de su talla y el grueso de sus relieves y adornos. Durante la primera mitad del siglo XVII y en la segunda mitad del Setecientos se fabricaron retablos de dos cuerpos y tres calles con cortos presupuestos. La razón de ello se halla en la simplicidad y la contención ornamental del estilo manierista y la sustitución de la talla por el dorado y la pintura decorativa, con imitaciones fingidas, durante el rococó y el final del barroco. Luis de Francia recibió en 1644 por el retablo de Puntallana solo 1.850 reales, mientras que el de Los Sauces costó, en 1765, incluso menos, 1.653 reales; eso sí, en ambos casos únicamente por la manufactura. El de Los Llanos de Aridane, labrado una década después, en 1774, por el artista Marcelo Gómez Rodríguez de Carmona, ascendió a mayor cantidad, 6.500 reales, sin duda por la mayor profusión en relieves tallados, por entonces en retroceso. Por lo general, el dorado superaba con creces el costo de la hechura en blanco. El retablo mayor de la parroquial de El Salvador importó 19.204 reales y su sobredorado 29.000 reales; el de Breña Baja, 5.556 reales, su dorado 8.500 reales, con oro incluido; y el del santuario de las Nieves, 8.800 reales, en tanto que solo «el trauaxo y ocupación del dorado» superó los 700 ducados, dado que el «oro lo tenía la yglesia de limosnas hechas»³¹. Los colaterales de la ermita de la Encarnación (1762) ascendieron a 1.045 reales, dorarlos y pintarlos 1.380 reales. El elevado coste de los materiales requeridos y la falta de recursos inmediatos para poder acometer una obra de tal envergadura justifican el dilatado tiempo que separan, en muchas ocasiones, fabricación y dorado. Esa situación se produjo en el citado retablo de El Salvador. Construido entre 1638 y 1642, fue dorado 44 años más tarde, en 1686-1688. Con ese fin, el vicario de la isla destinó, en 1665, el alcance hecho en contra del mayordomo de la ermita de la Encarnación, extramuros de la ciudad capital, «porque en la yglesia parrochial desta ciudad está un retablo de madera con necessidad preçisa de que se dore y pinte, porque en la dilasión se arriesga el que se pierda y assí se a dado principio y puesto en acuerdo el solicitar se junten y saquen limosnas para dicho efecto, por quanto los bienes de la fâbrica no alcanzan para poderlo hasser y las hermitas y otras yglesias son obligadas, en casso necessario, a socorrer a su matriz»³². Igualmente, en 1739-1740, el beneficiado de la iglesia de Mazo don Francisco Dionisio Lorenzo puso en obra el «dorar el retablo de dicha yglesia que estaba hecho muchos años ha», desde 1709-1711³³. Trascurrieron 46 años desde la construcción del retablo del convento de Santo Domingo y su dorado y policromado, efectuado en 1751. Casi otros tantos separan la fecha de terminación del mayor de la parroquia de Puntallana, en 1736, y la de su sobredorado, en 1777.

³¹ APSN: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 14/8/1718, f. 144v.

³² APE [Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Santa Cruz de La Palma]: Libro I de cuentas, 21/3/1665, f. 166.

³³ APM [Archivo Parroquial de San Blas, Villa de Mazo]: Libro de Relaciones.

PLAZOS Y FORMAS DE PAGO

El tiempo estipulado para concluir y dar «acabado en blanco» un retablo oscilaba entre dos meses y dos años. Un año se fijó en 1660 para el de la capilla del Rosario, otro año para el del santuario de las Nieves en 1701, contados a partir de los 15 días siguientes al remate, dos años para el del convento de Santo Domingo en 1703, y dos años y medio, o «antes si pudiere» su artífice, para el mayor y los colaterales de Puntallana en 1733. Luis de Francia, por el contrario, hizo sobrios retablos arquitectónicos para la iglesia de Puntallana (1644) y para la ermita de San Pedro de las Lomadas (1649) en reducidos plazos de solo cuatro y dos meses. La frenética actividad, la multiplicidad de los encargos y el elevado número de obras contratadas, a veces de forma simultánea, por Orbarán, llevaron, en otras ocasiones, a la relajación de los plazos habituales. Dos años se le dieron en 1649 para realizar el del santuario de las Nieves, con la expresa condición de que, en caso de verse precisado a hacer ausencia «para alguna destas yslas, como no sea más que por dos meses, no se me pueda ynpedir y si me detubiere más de los dichos dos meses puedan obligarme, pasado ellos, a que buelua a concluir y acabar el dicho retablo»³⁴. Al maestro Bernabé Fernández, alcaide del oficio de carpinteros ininterrumpidamente desde 1718 hasta 1749 por nombramiento del cabildo de la isla y reputado maestro de armar y trazar edificaciones civiles y domésticas, también se le permitió suspender temporalmente la obra del retablo de Breña Baja por causa del interés público: «Que, desde luego que de principio el trauaje y fábrica del dicho retablo, no he de parar con él por ninguna rasón, si solo si fuere obligado por la Justicia a hazer alguna obra pública, porque de otra forma, queriendo yo parar con ella, me an de obligar a continuar con dicho retablo».

El abaratamiento de los costos para conseguir una obra o rematarla en caso de puja propiciaba retrasos en la ejecución, demoras relativamente frecuentes. Contratado en 1701, el retablo del santuario de las Nieves ostenta una inscripción con la fecha de 1707. Su autor, Marcos Hernández Duarte, falleció en 1710, dejando a deber 378 reales «por la obra ymperfecta que dexó en dicho retablo, la qual cantidad no vbo de que cobrarse». Las cuentas de fábrica rendidas en 1712 asientan el pago al mismo maestro de 8.800 reales, «en cuyo precio se obligó a hacerlo y por hauer fallido el susodicho quedó parte de dicho retablo por hacer»; y el descargo, seis años después, de 280 reales «al carpintero que hizo la peana del nicho de Nuestra Señora y tarjas que faltaban en el retablo»³⁵. Su terminación correría seguramente a cargo del maestro Carlos de Abreu, compañero, socio y fiador de Marcos Hernández en

³⁴ Pérez Morera [2009], p. 58.

³⁵ APSN: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 7/1/1712 y el 14/8/1718, ff. 122 y 145.

la escritura de obligación³⁶. Mayor dilación aún sucedió con el retablo del convento de Santa Águeda. Los 15 meses fijados en un principio se convirtieron en más de 17 años. Ignoramos las causas de este largo aplazamiento y seguramente su artífice, Andrés del Rosario, exigió mayor remuneración por el trabajo realizado. En 1693, en el momento de redactar su testamento, declaró que sólo tenía asentado el primer cuerpo. Su conclusión no llegaría hasta 1697, cuando su yerno y ayudante, Juan Fernández, a quien confió su terminación, otorgó carta de pago por los 2.954 reales que restaban por cobrar de los 8.000 en los que fue contratado. Las incongruencias estilísticas y el contraste entre la abultada, prolija y barroca decoración del primer cuerpo con la severidad y la sobriedad bajorrenacentista del segundo ponen de manifiesto este azoroso proceso constructivo³⁷.

Los pagos se desembolsaban de manera fraccionada, por lo común en tres entregas distintas: una primera en el momento de firmar la escritura o al tiempo de comenzar el trabajo, otra a mitad de obra y la liquidación final. La retribución se hacía no sólo con dinero en metálico sino con otros «socorros», vino, trigo o ropa. Un tercio de los 1.568 reales que Antonio Orbarán recibiría por la hechura del retablo del santuario de las Nieves se pagarían en contado y los dos tercios restantes en «pipas de vino el uno de ellos y el otro en cosas de ropa». El mayordomo de la iglesia de la Concepción de La Laguna le abonaría por el mismo concepto 11.000 reales, dos tercios en contados y un tercio en vino, trigo y ropa, «el bino al presio corriente entre mercaderes y el trigo a la tassa y la ropa como se sacare de cassa del mercader»³⁸. El importe del antiguo retablo también podía ser parte del convenio. Andrés del Rosario obtuvo así en 1679 el viejo retablo del monasterio de Santa Clara, que vendió posteriormente a la parroquia de Los Sauces. Allí lo encontró en 1686 el visitador Pinto de Guisla, quien dejó escrito que las monjas lo habían dado «en pagamento al ofisial que les ha hecho otro maior para su iglesia, con que pudo comprarse con alguna conueniencia»³⁹.

Excepcionalmente, algunos retablos se pagaron en su integridad en especies. El de la capilla de San Nicolás en el convento franciscano de Santa Cruz de La Palma fue ajustado en 1721 por Bernabé Fernández en 2.500 reales, abonados enteramente en azúcar sorteado, «el blanco a dos reales libra, el mascabado a real y medio y la respuma a real de plata»⁴⁰. Las deudas contraídas por el artista y su familia también podían resolverse eventualmente con un contrato de obligación. En pago del retablo o tabernáculo del santuario de las Nieves, su comitente, el licenciado Blas Simón de

³⁶ Pérez Morera [2001b], pp. 281-285.

³⁷ Pérez Morera [1984-1986], pp. 642-646.

³⁸ Tarquis y Vizcaya [1977], pp. 88-89.

³⁹ Pérez Morera [2009], pp. 80 y 112.

⁴⁰ Pérez Morera [1994b], pp. 77-78.

Silva acordó exonerar al maestro Antonio de Orbarán de un tributo que había sido impuesto por las hijas de García de Aguilar a favor del licenciado Cervellón Vandeval, que lo traspasó en 1609 al maestre de campo Blas Simón de Silva, padre del contratador. Como esposo de Ana de Aguilar, en él sucedió Orbarán, que adeudada 333 reales de los corridos de cinco pagas, razón por la que «estaba exejutado». En el reconocimiento que hizo de la deuda, el artista se obligó, en un papel que había firmado previamente, a reintegrarla «al dicho Blas Simón de Silva en la hechura deste dicho retablo»⁴¹.

LUGAR DE CONSTRUCCIÓN

Las piezas de madera que constituyen un retablo —columnas y capiteles, arquivadros, frisos y cornisas o entablamentos, plintos y pedestales, bancos, banquillos y sotabancos— se ejecutaban por lo general en el taller del maestro, ubicado habitualmente en la planta baja de su vivienda. Por esa razón, se hacían en «la ciudad», único centro artístico de la isla y lugar donde estaban establecidos todos los talleres. Una vez labradas las distintas partes, su artífice se trasladaba al lugar de destino para proceder a ensamblar y armar, juntando y encajando todas las piezas, y sentar el conjunto. El desaparecido retablo mayor de El Salvador, construido por Antonio de Orbarán entre 1638 y 1642, estaba integrado así por un total de 74 piezas: 26 en el primer cuerpo y 48 en los dos superiores. A veces queda a elección del maestro fabricarlo en el lugar que estimase más conveniente. Luis de Francia, «vecino de la ciudad desta isla, a el presente en la billa de San Andrés», acordó, en 1649, con el mayordomo de la ermita de San Pedro de Las Lomadas, en el término de San Andrés y Sauces, hacer un retablo para su altar mayor «en la parte y lugar que me pareciere y bien estuviere». En otras ocasiones, el artista instalaba su obrador fuera de su casa porque le resultaba más cómodo, caso de Andrés del Rosario que labró el retablo de la capilla del Rosario, de cuya hermandad era por otra parte mayordomo, en el convento de Santo Domingo. Allí disponía de espacios apropiados para montar el taller, a la vez que trabajaba bajo la dirección de los dominicos, que, además de sus conocimientos artísticos, poseían una rica biblioteca conventual, en la que sin duda no faltaban tratados de arquitectura y libros de grabados en los que encontrar una fuente de inspiración.

Como ha señalado Hernández Nieves también existía la posibilidad de que el cliente impusiese al maestro la condición de labrar el retablo en la localidad de destino, para así llevar a cabo un seguimiento e inspección diaria del trabajo y evitar interrupciones. A tal fin se trasladaba con su grupo de oficiales y aprendices,

⁴¹ Pérez Morera [2009], pp. 83.

herramientas e instrumental durante el tiempo necesario; de este modo su obrador adoptaba un carácter itinerante⁴². Este requisito obligaba al cliente a disponer y costear el alojamiento del equipo de trabajo del artista y su taller. Así lo hizo el obispo Bartolomé García Ximénez, mecenas del retablo mayor del desaparecido convento de Candelaria, en Tenerife, quien se comprometió en 1681 a dar a los maestros Lázaro González de Ocampo y Antonio Estévez una casa en dicho lugar «en que labremos y trabajemos»⁴³. Allí se trasladaron con su familia, de modo que en la villa de Candelaria nació en 1682 una hija de González de Ocampo⁴⁴. Dos hijos del pintor Cristóbal Hernández de Quintana, encargado de dorarlo, vieron la luz en el mismo lugar mientras su padre trabajaba en la obra⁴⁵. Otra hija del maestro pintor y escultor Bernardo Manuel de Silva, María Petra, nació en agosto de 1694 en la villa de San Andrés, mientras su padre armaba y asentaba el retablo de la capilla del doctor Matías de Abreu, que apadrinó a la recién nacida en la ceremonia de su bautismo, prueba del vínculo entre cliente y artista⁴⁶. Su estancia en la villa está constatada además en la escribanía del lugar, de modo que durante los meses de octubre a diciembre de aquel año figura como testigo en varias escrituras notariales otorgadas ante Miguel Hernández Carrillo⁴⁷. Desde mayo de 1628 hasta mayo de 1629, justamente cuando se estaba construyendo el retablo mayor de la parroquia de la localidad de Tijarafe, hemos documentado, asimismo, la presencia en la iglesia, actuando como testigo de boda, de Antonio de Orbarán, único dato que nos permite imputarlo a sus manos⁴⁸. Asientos sacramentales, bautismos o matrimonios, y testigos notariales constituyen así una valiosa fuente indirecta para confirmar la autoría de una obra de este tipo.

La construcción del retablo mayor de la iglesia de Los Sauces (1765), desarmado en los años sesenta del siglo XX, también fue dirigida, en el mismo lugar, por el maestro Antonio Luis de Paz. Por cuenta del mayordomo de la cofradía del Santísimo, a cuyo cargo estaba el cuidado de la obra, corrió el transporte de los oficiales y herramientas por barco, la comida y manutención⁴⁹. En 1774, el mayordomo de fábrica de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Aridane, el presbítero don Pedro de Alcántara Acosta, exigió al escultor Marcelo Gómez Rodríguez de Carmona, cuya personalidad no se caracterizaba por su sosiego,

⁴² Hernández Nieves [1991], p. 413.

⁴³ Trujillo Rodríguez [1977], t. II, p. 97.

⁴⁴ Calero Ruiz [1987], p. 212.

⁴⁵ Rodríguez González [1986], p. 199.

⁴⁶ APSA [Archivo Parroquial de la iglesia de San Andrés, Villa de San Andrés y Sauces]: Libro III de bautismos, 8/8/1694, f. 71v.

⁴⁷ Pérez Morera [1994a], p. 37.

⁴⁸ Pérez Morera [2009], p. 69.

⁴⁹ APMS [Archivo Parroquial de la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, San Andrés y Sauces]: Libro de Visitas, cuentas de la obra del retablo, 26/2/1765, f. 66.

que labrase el retablo mayor en «vna casa de dicho su lugar de Los llanos», localidad a la que se trasladó el maestro con dos oficiales y un aprendiz. De este modo, el mayordomo de fábrica pudo visitar y supervisar la obra mientras se realizaba. Además, el taller instalado para fabricar el retablo se convirtió en lugar de reunión de vecinos y curiosos, que asistían para ver laborar al maestro y sus oficiales. En una de estas improvisadas tertulias, el escultor profirió algunas expresiones poco ortodoxas que escandalizaron a los presentes. El suceso tuvo consecuencias y años más tarde don Pedro Alcántara Acosta fue llamado por el tribunal de la Santa Inquisición para que declarase acerca de las proposiciones y las palabras blasfemas vertidas por Marcelo Gómez cuando trabajaba en el retablo⁵⁰.

TRANSPORTE

El contrato para la hechura del retablo del santuario de las Nieves (1701) especifica que era obligación del maestro colocarlo y asentarlo, aunque no «llevarlo desta ciudad a la dicha yglesia». Según consta en las cuentas de fábrica de 1768, el de la Virgen del Buen Viaje de la misma iglesia tuvo de costo 1633 reales «en madera, clavos, engrudo exepcto el llevarlo desta ciudad que fue de limosna»⁵¹. Si el retablo iba destinado para algún pueblo alejado de la ciudad, el transporte se realizaba generalmente por mar. Las cuentas de la ermita de Nuestra Señora de la Piedad o San Bartolomé de La Galga así lo indican: «Por 45 reales el flete y carretos del retablo, por la mucha mar y tiempo que hubo por no poderlo llevar a la Galga lo llevó a San Andrés»⁵². El mayor del desaparecido convento de Santa Catalina de Siena de Santa Cruz de La Palma fue desmontado en 1855 de su emplazamiento original y trasladado en la goleta «Dolores» hasta el puerto de Tzacorte, desde donde los arrieros cargaron sus piezas, a lomo de las bestias, hasta la iglesia de Los Llanos⁵³. Por lo que respecta al de la Virgen del Rosario en la iglesia de Breña Baja (c.1711), las cuentas tomadas en 1718 mencionan el gasto de diez reales «con la gente que llevó y ayudó a sentar el retablo de la capilla»⁵⁴.

⁵⁰ AHN [Archivo Histórico Nacional, Madrid]: Inquisición, sig. 1828, nº 11.

⁵¹ APSN: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas por el capitán don Juan de Guisla y Pinto, el 29/12/1768, desde 1/1/1757, f. 191v.

⁵² ALM [Archivo Lorenzo-Mendoza, Archivo Histórico Municipal de Los Llanos de Aridane]: Libro de la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad de La Galga, cuentas dadas por el capitán Andrés Valcárcel y Lugo el 8/1/1724, desde 7/7/1718, f. 72.

⁵³ APLA [Archivo Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios, Los Llanos de Aridane]: Legajo de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas por el mayordomo don Pablo Lorenzo Kábana, 1855.

⁵⁴ APBB: Libro II de cuentas de la cofradía del Rosario, cuentas dadas el 18/7/1718, desde 5/7/1711.

ASIENTO

Una vez acabada la obra, el maestro y su equipo de oficiales procedía a sentar el conjunto «con toda firmeza y seguridad» en su lugar de destino, trabajo que requería la colaboración de los albañiles. Una de las condiciones del contrato del retablo principal del santuario de la patrona de la isla (1701) fue la de «asentar el dicho retablo y ponerlo en el altar maior de dicha yglesia con toda firmeza y seguridad nesaria, sin que para esto aia de gastarse por cuenta de la fábrica de la yglesia o de las limosnas cossa alguna». La fecha del asiento, es decir, de finalización de la obra, se hace constar en alguna ocasión con una inscripción alusiva, como la que figura en una cartela pintada sobre las tablas de cierre laterales del retablo de la capilla del Rosario en la iglesia de San Andrés: «Este rretablo se sento a 11 de diziembre de 1694 años. Hizose a costa de el patrono de esta capilla». El conjunto se sujetaba a la pared o testero del altar por medio de travesaños de tea, sobre los cuales se montaban las piezas. En las cuentas relativas a la construcción del retablo mayor de la parroquia de Tijarafe (1629-1637) figura el descargo de 20 reales «a quien serró la ventana que estaba a la esquina de la capilla y abrió unoz gujeros para fixar el retablo»⁵⁵. En algunos casos, estos puntales han cedido bajo el peso de la estructura, provocando el desplazamiento de las piezas, como ha sucedido con el del ex convento de Santa Águeda, hoy hospital de Nuestra Señora de los Dolores. Con el fin de evitar el contacto con la pared y el efecto de la humedad, se dejaba una cámara de aire, de una vara de ancho aproximadamente, así como un espacio libre, entre las paredes laterales y el retablo, con la anchura suficientemente para permitir el paso a una persona. Cuando se halla completamente encajado dentro del recinto de la capilla, existe un hueco abierto en el sotabanco o detrás del frontal del altar, caso del mayor del convento de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma. Este paso permite llegar hasta la gran concha situada sobre la hornacina central del primer cuerpo.

El aislamiento de la humedad del suelo se hacía mediante un pretil o una grada de cantería sobre la cual se sentaba el conjunto lignario. Así, el mayordomo de fábrica de la iglesia de Tijarafe pagó 33 reales a «los offiçiales que hizieron los pretilos para asentar el retablo y en la comida que se les dio»⁵⁶. En 1762, el mayordomo de la ermita de la Encarnación obtuvo licencia para hacer dos retablitos en los altares colaterales, «así para hacerlos de madera, pintarlos y dorarlos como también para hacerles vnas tarimas de cantería al piso de la capilla maior»⁵⁷. En su instalación tra-

⁵⁵ APT: Libro I de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 21/5/1637 por el licenciado Juan Felipe de Leria, desde 4/10/1629, f. 143.

⁵⁶ APT: Libro I de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas por el licenciado Juan Felipe de Leria, el 4/10/1629, desde 18/6/1625, f. 138.

⁵⁷ APE: «Lizencia para loz doz retablos, tarimas de piedra y demás que se contiene», 14/1/1762.

bajaron durante 26 días los oficiales de pedreros José Gutiérrez y Domingo de Paz, el peón José García y el boyero Antonio de Oropesa, que tiró piedra con sus yuntas para dichas tarimas⁵⁸. Los maestros albañiles también se encargaban de abrir el hueco en la pared para embutir el nicho, caso de que se tratase de un retablo-hornacina. A este respecto, las cuentas de fábrica del santuario de las Nieves recogen los pagos de 37 reales y medio «a Juan Martín, pedrero, por la grada de cantería para sentar el retablo mayor; 50 reales del costo de quatro tablones gruesos para poner en el testero de el altar para embutir el nicho de Nuestra Señora y 36 reales pagados a Gaspar Méndez y su cuñado por el trabajo de aluanería para embutir el nicho»⁵⁹. El hueco para introducir el nicho del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo fue realizado por el albañil Manuel de Párraga, como hizo constar Andrés del Rosario en las cuentas que dio en 1661-1663⁶⁰. Con posterioridad, en 1708, fue desarmado con motivo de la construcción de la nueva techumbre de la capilla, de manera que el mayordomo de la cofradía gastó 28 reales «con los oficiales en quitar el retablo y ponerlo»⁶¹.

MATERIALES

En función del presupuesto contratado, los materiales corren por cuenta de unas de las partes, maestro o comitente. Ello incidía, obviamente, en el precio. En 1660, Andrés del Rosario y su hijo se comprometieron a entregar el retablo de la capilla del Rosario poniendo «todo a su costa, así madera como clabos y engrudo y todo lo demás nesario hasta dejarlo perfectamente acauado y puesto en su lugar». Luis de Francia, por el contrario, acordó hacer el de la ermita de San Pedro de Las Lomadas «de manos meramente, sin que sea obligado a gastar de madera ni clabos ni cola cossa alguna sino meramente e de poner mi solissitud y trabajo». El contrato del mayor en la iglesia de Breña Baja (1702) establecía de la misma manera que Berna-

⁵⁸ APE: Libro II de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, cuentas dadas el 18/12/1768, f. 100v.

⁵⁹ APSN: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 7/1/1712, f. 122v. *Cfr.* Trujillo Rodríguez [1977], t. II, p. 83.

⁶⁰ AHR [Archivo de la Hermandad del Rosario, APSP]: Libro I de cuentas, descargos, cuentas dadas por Andrés del Rosario, mayordomo, desde 1661 hasta 1663, f. 73: «Más dy 10 reales por dos fanegas de cal para adressar y acresentar el altar del Rossario; con más 7 reales para un tablón de tea para el gueco de dicho altar; con mas 24 reales que dy a Manuel de Párraga por abrir dicho gueco; con más 1/2 reales a quatro peones para desocupar el entullo; con más 12 reales a Manuel de Párraga por acresentar la peana del altar; con más dos tostones a dos peones».

⁶¹ AHR: Libro I de cuentas, descargos de 1708, f. 120v.

bé Fernández no había «de poner otra coza que mi trauajo perzonal y no materiales algunos». Los materiales, pues, dependen del precio establecido de antemano entre el artista y su cliente.

ENGRUDO Y CLAVAZÓN

Como sucede con la madera, el engrudo y la clavazón, necesarios para pegar y ensamblar las piezas, era puesto por una de las partes, por lo general con el resto de los materiales. Sin embargo, hay escrituras de concierto en las que el maestro queda obligado a dar también la cola: «y solo ha de poner en la dicha obra el trabajo de sus manoz y el engrudo que fuere nesesario, sin tener obligasión de poner escultura ni otra cossa alguna», como expresa el contrato firmado en 1703 entre los frailes dominicos y el maestro Juan Lorenzo García. Otras veces el cliente costeaba la madera y el artista los clavos y el engrudo. Este fue el acuerdo que firmó en 1644 Luis de Francia con los vecinos de Puntallana, que, a ese efecto, se comprometieron a entregar al artífice «la madera que fuere nescesia, con toda puntualidad y deligencia, y no otra cosa alguna». La clavazón estaba formada por clavos, bisagras y llaves. De su hechura se encargaban los maestros y oficiales herreros, asesorados por el artista. Bernabé Fernández dio así, en 1717, el modelo al herrero Francisco González, vecino del barrio de La Somada, para una pestillera y llave que hizo para el sagrario del trono de la Virgen del Rosario⁶². Con 438 reales se descargó el mayordomo de fábrica de Breña Baja por el importe de «la serrería, clauos, uisagras, llaues y otras cosas» pertenecientes a la obra del retablo⁶³. Un quintal y 14 libras de hierro se invirtieron en la techumbre de la capilla mayor de la iglesia de Barlovento (1700), metal con el que el anónimo oficial herrero labró los clavos de «tizera y clauos cotales y los demás que fueron menester». Además, se gastaron 700 clavos cajales, a tres reales el centenar, 800 medios cajales, a dos reales y medio, y 4000 de «aforro», a dos reales el centenar⁶⁴. Los clavos más utilizados por el maestro ensamblador eran los cajales, que no tenían cabeza y se introducían en un canto de la madera para unirlo a otra

⁶² AHR: Libro I de cuentas, descargos, f. 128: «Por 10 reales pagados a Francisco Gonzales, herrero de la Somada, por una pestillera y llave que hizo para el sagrario nuevo que corrió por mano del maestro Bernaué Fernandes quien dio el modelo y la ajustó con dicho ofisial y a quien se entregó dicho costo en 30 de Agosto de 1717».

⁶³ APBB: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 9/2/1706, f. 26v.

⁶⁴ Archivo Parroquial de Nuestra Señora del Rosario, Barlovento: Libro I de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 31/8/1701, s. f.

pieza⁶⁵. En los retablos colaterales de la ermita de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma (1762) se emplearon asimismo «clavos de forro y de guarnecer», con un costo de 20 reales⁶⁶.

MADERA

Es objeto de una de las condiciones del contrato. En algunos casos el maestro estaba obligado «a resivir la madera que esta prompta y prevenida por el maiordomo para el dicho retablo y la an de resivir por lo que se abaliare»⁶⁷. La hechura del retablo de la capilla del Rosario (1660) fue ajustada en 5000 reales con Andrés del Rosario y su hijo, cantidad de la que se rebajaron 332 reales «de una josez de madera que están conpradas por cuenta de la dicha cofradia que tienen ya en su poder los otorgantes». Sin embargo, lo habitual es que corra a cargo del comitente, especialmente si el encargo lo efectúan los vecinos de una parroquia, que se ocupan por sí mismos de cortarla y traerla desde el monte. Para asegurar su calidad se establecía la intervención de «oficiales que entiendan de su bondad y calidad y la madera a de ser yncurretible lo más que pueda ser borneos y barbuzano, tea, binatico, pinabete»⁶⁸. Los contratos otorgados por Antonio de Orbarán en la isla de Tenerife citan el pinabete, borne o roble de Flandes, la tea blanca, el moral y el sauce. Dichas maderas se combinaban dentro del retablo según su mejor adecuación a cada una de las partes que lo componen, ya fuesen entablamentos, friso, cornisas, columnas, capiteles, tableros o guarniciones. El contrato para la ejecución del retablo mayor de la iglesia de la Concepción de La Laguna (1660), pormenoriza al respecto:

de madera de pinabete, bornio, tea blanca y moral; la madera de bornio para guarniciones y la tabla que se ofesiere y el pinabete para entablamentos y planfones y la madera de tea blanca para colunas y guarniciones que se ofrecieren y la madera de moral para capiteles [...]⁶⁹.

La tea, por su carácter macizo y resistente, era utilizada para los soportes, de manera que en 1636 Juan González Puga y Gabriel Hernández concertaron la hechura del retablo del Rosario en la iglesia de Santa Ana de Garachico: «y nos obligamos

⁶⁵ Martín Rodríguez [1978], p. 65.

⁶⁶ APE: Libro II de cuentas, cuentas dadas el 18/12/1768, f. 100.

⁶⁷ Contrato otorgado el 5/1/1701 ante Antonio Ximénez para la construcción del retablo mayor del santuario de las Nieves.

⁶⁸ Trujillo Rodríguez [1977], t. II, p. 161.

⁶⁹ Trujillo Rodríguez [1977], t. II, p. 71.

a construirlo de bornio y pinabete de Flandes y las columnas de tea»⁷⁰. Sin embargo, el viñátigo es la madera preferida por los maestros y ebanistas isleños. Prácticamente todos los retablos existentes en la isla están contruidos con la madera de este árbol, perteneciente al grupo de la laurisilva. El inventario hecho en 1855 de los bienes de la ermita de la Encarnación por su mayordomo don Miguel de Monteverde y Benítez de Lugo da testimonio de su profusa utilización. Tanto el retablo mayor (c. 1740) como los colaterales (1762) estaban fabricados en madera de viñátigo y tea, además del púlpito (c. 1740), el trono para las festividades principales (c. 1740), con su elevación (1834) y las andas de baldaquino de la Virgen (c. 1712)⁷¹. El viñátigo, *Persea indica*, se desarrolla en aquellas zonas boscosas relacionadas con el mar de nubes. También se encuentra junto a fuentes y nacientes de agua, asociado al pinar, como en la Caldera de Taburiente. Árbol de gran porte, puede llegar a alcanzar los 20 metros de altura. Su madera, de tonos rojizos, es muy estimada para trabajos finos⁷². La calidad del viñátigo palmero hizo que fuese una madera apreciada fuera de la isla, de tal manera que dio origen a un comercio de exportación. Las condiciones para el remate de la sillería del coro bajo del monasterio de Nuestra Señora de la Concepción, Orden de San Bernardo, en la ciudad de Las Palmas (1696) establecían que había «de ser de madera de biñátigo de La Palma, serne sin blanco ninguno, menos las tarimas y escaleras que an de ser de tea». La obra fue rematada en los maestros Francisco de Quesada y Antonio de Acosta Narbais, que habían hecho traer a su «propia costa y riesto las maderas necessarias de la isla de la Palma»⁷³. Igualmente, en el contrato para la hechura del retablo de San Fernando de la catedral de Las Palmas, en 1692, se dice que la madera empleada sería «de viñátigo borne firme»⁷⁴.

⁷⁰ Trujillo Rodríguez [1977], t. II, pp. 69-73 y 75.

⁷¹ De viñátigo era también la cajonería de la sacristía (1669); tres sillas de brazos con espaldar de cuero, donada por la familia Vélez y Guisla, para el presbiterio; dos escaños embalaustrados hechos hacia 1757 para la capilla mayor; otro escaño embalaustrado en la sacristía, con cajón para guardar la cera (c. 1681); una caja de dos varas de largo; una mesita de dos tercias en cuadro sobre un pie que se hizo para la credencia (c. 1736); otra mesa de una vara de largo y media de ancho, comprada en 1824; cuatro candeleros (1848); dos atriles cubiertos de carey, donados por el presbítero don Juan Antonio Vélez hacia 1700; tres atriles pintados (c. 1802); dos atriles con pie para el presbiterio y coro (c. 1700); una alcancía con una pintura de la Anunciación puesta en el arco toral, regalo del teniente coronel don Juan Antonio Vélez y Guisla (c. 1733) y una palma dorada que don Miguel de Monteverde regaló en 1820 a la imagen de Santa Lucía. APE: Libro III de cuentas, inventario, 25/3/1855, cosas de madera, f. 49v.

⁷² Martín Rodríguez [1978], p. 63.

⁷³ AHDT [Archivo Histórico Diocesano de Tenerife]: Conventos, sig. 76-8, «Autos sobre la fábrica de la sillería del choro del Monasterio de Señor San Bernardo desta çiudad de Canaria orden de la Concepción», 1696.

⁷⁴ Trujillo Rodríguez [1977], t. II, p. 113.

Los contratos de obra, en los casos en los que se hace referencia al tipo de madera escogida, citan invariablemente el «viñatigo serne», al igual que inventarios y cuentas⁷⁵. En los montes de Breña Alta fue talado el que se utilizó en la construcción del retablo de la Virgen del Rosario, como consta de la escritura otorgada por el depositario del pósito del término, Gaspar González, a favor del mayordomo de la cofradía, en la que se obligó a entregar «quarenta toses de madera de viñatigo serne puesta en el lomo que disen de la Majada, ques termino de la Breña Alta»⁷⁶. Según el contrato de ejecución (1728), la sillería del coro de la iglesia de Puntallana llevaría trece sillas de viñatigo, cada una con sus respaldos de cojinetes de la misma madera. Su ductilidad lo hacía especialmente adecuado para la talla, de modo que el mismo documento indica que sobre la puerta de entrada se colocaría «una tarja de biñatigo bien entallada en que an de estar grauadas las armas del deuoto que manda hazer dicha obra o las del Señor San Juan o de Señor San Pedro», al igual que la silla central, decorada con «alguna obra más de primor que las otras y de viñatijo bien entallada»⁷⁷. Para el interior o alma de las piezas de platería también se prefería el viñatigo, sobre el cual se clavaban las láminas de plata repujada. En 1738, el maestro Bernabé Fernández recibió 100 reales «por las madera de viñatigo, hechura y rompidos en que se sentó» la plata de las gradillas o hacheros del trono de la hermandad del Santísimo Sacramento de la parroquia de El Salvador⁷⁸. Fue al mismo tiempo la madera más empleada en la ebanistería de muebles finos, como roperos de ornamentos y cajonerías para sacristías, arcas, bufetes, escaños abalaustrados y sillas de espaldar y brazos. De viñatigo es así la magnífica cajonería de la sacristía del santuario de Nuestra Señora de las Nieves, donada en 1659 por el arcedianio don Pedro de Escobar Pereyra, acaso obra de Orbarán⁷⁹.

⁷⁵ En 1643, Antonio de Orbarán se comprometió a entregar al capitán don Miguel de Abreu unas andas para la Virgen del Rosario de la iglesia de San Andrés, «fechas en madera de uñático serne». AGPN: Cristóbal de Alarcón, caja nº 14, 14/6/1643, f. 118. En 1751 consta que el mayordomo de la iglesia de San Pedro de Breña Alta había hecho entrega al maestro Bernabé Fernández de la madera de viñatigo necesaria para hacer el espaldar y sombrero del púlpito, en el que estaba trabajando, y para la construcción de un retablo para colocar la imagen de San José en la capilla del Rosario. APBA: Libro de Visitas, f. 73. Las cuentas dadas en 1757 por el mayordomo de la ermita de San Sebastián en la Villa de San Andrés citan el gasto de 321 reales del costo de la madera de viñatigo «para haser un nicho en que poner el santo y de la madera de tea que se ba comprando para acresentar la hermita». APSA: Libro II de cuentas de la ermita de San Sebastián, f. 21.

⁷⁶ AGPN: Andrés Bermúdez Manso, caja nº 5, 25/5/1658, f. 119v.

⁷⁷ AGPN: Andrés de Huerta Perdomo, caja nº 15, 9/2/1728, f. 43.

⁷⁸ APSP: Libro II de cuentas de la hermandad del Santísimo Sacramento, cuentas de 1738, f. 225.

⁷⁹ APSN: Libro de Visitas, f. 2v: «Vn caxón grande de viñatigo en la sacristía para los ornamentos con cinco gabetas grandes y dos pequeñas con tarima que dio de limosna el Arcedianio de Canaria Don Pedro de Escobar Pereyra».

En todos los contratos se especifica que la madera a de ser «serne sin blanco ninguno», es decir, la más dura y sana del tronco del árbol, idónea para las artes y las construcciones de importancia. En algunos casos también el viñátigo se empleó en techumbres y cubiertas, aunque la más adecuada para la construcción era la tea. En 1637, el visitador eclesiástico reconoció que la ermita de San Sebastián de la villa de San Andrés era «vieja y la madera del techo por ser de vinático con el tiempo se a podrido y se está cayendo»⁸⁰. Otras maderas de la familia de la laurisilva son el barbusano, *Phoebe barbusana*, llamado el *ébano de Canarias*, muy apreciado para muebles, y el cedro canario, *Juniperus Cedrus*, de madera resistente, olorosa y liviana. En barbusano estaba labrado el facistol del coro de la iglesia de El Salvador en Santa Cruz de La Palma, así como dos cajones para ornamentos de la sacristía, según recoge el inventario de 1676⁸¹; y de madera de cedro dorado era el trono de la cofradía de la Virgen del Rosario del convento de Santo Domingo en la misma ciudad, hecho con cuatro tozas que se aserraron en 1689 por orden del mayordomo Andrés del Rosario⁸². Las maderas de Indias, como el cedro y la caoba, eran también solicitadas. La puerta principal de la parroquia de El Salvador fue realizada por el maestro Juan Lorenzo García en «madera de sedro hauanero». Se hizo traer expresamente de La Habana en 1709 por cuenta y riesgo del mayordomo de fábrica y su costo fue de 800 reales. En la misma iglesia existen 16 escaños de madera, colocados en el antepresbiterio y en la vía sacra de la nave central, tallados en 1856 con la caoba enviada de regalo desde la capital cubana por algunos naturales de La Palma⁸³. Los inventarios también mencionan, además del borne y pinabete de Flandes, el cedro de Indias, la caobana, la madera y pino del Norte, el cedro de las Terceras⁸⁴.

SERRERÍA

Los fragueros o aserradores eran los encargados de cortar en el monte la madera empleada en la construcción del retablo. El término *fraguero*, como ha señalado la

⁸⁰ APSA: Libro I de cuentas de la ermita de San Sebastián, mandato del visitador don Diego Vázquez Romero, 11/6/1637.

⁸¹ Rodríguez [1985], p. 311.

⁸² AHR: Libro de I de cuentas, descargos, cuentas, 1688, f. 106v: «Dimos por la hechura del trono a el ermano Rossario 87 reales ½»; Cuentas, 1689, f. 107: «Costo las cuatro toses aseradas para la obra del trono que sse a de asser...»; Inventario, 19/6/1725: «Ytem un trono con frontal y frontaleras de madera de cedro dorado; con sus carteras y agallones, armazón, elevación, gradas y tarima, con sus cajones en que se guarda».

⁸³ Rodríguez [1985], pp. 250 y 288.

⁸⁴ AGPN: Antonio Ximénez, caja n° 15, inventario post mortem del capitán y sargento mayor don José Fierro de Espinosa y Valle, 22/3/1706.

doctora Fraga, es una castellanización de la palabra portuguesa *fragueiro*, sinónimo de aserrador⁸⁵. Una vez talado, con sierras de monte, el árbol de viñátigo o pino tea, se hacían las tozas, integradas por maderos y tablones labrados a esquina viva⁸⁶. Sus medidas, según el concierto otorgado en 1658 por el maestro Andrés del Rosario con Gaspar González, vecino de Breña Alta, oscilaban entre los diez palmos de largo y dos de frente por ambas cabezas y catorce de largo y palmo y medio de frente⁸⁷. La madera debía entregarse limpia, «buena y de rresevir sin nudo ni hormigón ni viento»⁸⁸. La obligación, por lo común, de los fragueros era ponerla a su costa al pie de obra. Para este fin, se concertaban con los boyeros, que se ocupaban de acarrear las tozas y piezas ya cortadas desde «la montaña donde se hisiere la dicha madera» hasta la iglesia o el lugar donde el maestro tenía instalado su obrador. Una vez transportada, se embarcaba habitualmente hasta la ciudad, donde estaban instalados los talleres. En 1612, el fraguero Baltasar Felipe convino con el boyero Antonio Díaz de Abreu el acarreo de la madera para fabricar el cuarto grande que se hacía en el convento de San Francisco hasta depositarla en el monasterio, donde el dicho Baltasar Felipe tenía la obligación de hacer la entrega; el aserrador estaba obligado a darla «en la parte y lugar donde los bueyes la puedan tomar y haser el camino que fuere nesario para poder sacar la dicha madera»⁸⁹. Para el transporte se usaba, según el testimonio de fray Juan de Abreu y Galindo, la corza, sistema de tracción de origen portugués que evidencia una vez más la influencia de la cultura lusitana⁹⁰. Para fabricar el retablo de la capilla del Rosario se concertó la entrega de 40 tozas de viñátigo, puestas en el lomo de la Majada, término de Breña Alta, por todo el mes de junio de 1658 «en cargadero y parte que puedan los bueyes llegar y traerla a esta ciudad... con obligación de abrir el camino que fuere nesario para sacar dichas toses con los bueyes hasta llegar a camino real»⁹¹. Según detalla el maestro de la obra, Andrés del Rosario, el pago a los fragueros y boyeros se hizo de la siguiente forma:

Gasto de Madera que se mando hazer con pareser de los hermanos para el retablo de Nuestra Señora.

Primeramente por hazer veinte y dos tossas di a los frageros ochenta y ocho reales, a quatro reales cada toza de hazerla.

Más por hazer tres tozas a los dichos pagé díes y seis reales y medio, a sinco reales y medio cada una.

⁸⁵ Fraga González [1993], p. 459.

⁸⁶ Pérez Morera [2013], t. I, p. 46.

⁸⁷ AGPN: Andrés Bermúdez Manso, caja nº 5, 25/5/1658, f. 119v.

⁸⁸ AGPN: Cristóbal Alarcón, caja nº 2, 6/8/1616.

⁸⁹ AGPN: Andrés de Armas, caja nº 1, 30/7/1612, f. 241v.

⁹⁰ Abreu Galindo [1977], p. 260.

⁹¹ AGPN: Andrés Bermúdez Manso, caja nº 5, 25/5/1658, f. 119v.

Más di a los boyeros que trajeron las veinte y cinco tozas referidas; siento y sesenta y doz reales y medio, a seis reales y medio cada toza, de ponerlas en este conuento. Por aserrar las dichas tossas setenta y cinco reales y medio⁹².

De su cuenta se desprende que el coste del transporte fue superior al de las mismas tozas, de manera que los fragueros llevaron por su trabajo 105 reales y medio —22 de ellas pagadas a cuatro reales y las tres restantes a cinco reales y medio—, mientras que el acarreo hasta el convento supuso 162 reales, a seis reales y medio cada toza. Una vez en obrador, instalado en el convento, se aserraron las piezas según las medidas y las formas requeridas por el maestro, labor que importó 75 reales y medio. En los casos en los que el retablo era encargado por una iglesia parroquial, la madera solía ser cortada, tirada y acarreada desde el monte o «la cumbre» por el conjunto de los vecinos y parroquianos, especialmente en las iglesias rurales. Este esfuerzo era una obra colectiva que se asumía como una «limosna», es decir, gratuitamente. Las órdenes religiosas también se beneficiaban de la devoción de los labradores, que «les traen madera de tea e de otras con sus yuntas», según declaraban los testigos llamados en el pleito con el convento franciscano sobre el pago del subsidio eclesiástico:

[...] que es público que quando el dicho combento tiene nesesidad de haser algunas obras se balen los religiosos del dicho combento de San Francisco de los labradores, así para que les den e les hagan limosna de la madera como para les ayudar con las yuntas de bueyes para traerla y esto es muy publico e notorio y de que todos les ayudan⁹³.

Comida, carne y aceite se gastaron con la gente que trajo la madera para la construcción del retablo mayor de la iglesia de Puntagorda, la parroquia más pobre de la isla⁹⁴; mientras que Bernabé Fernández fue retribuido por la hechura del de Breña Baja con 5.100 reales por el «trauajo de sus manos», porque «la madera la cortaron y trajeron los vecinos»⁹⁵. En 1728, los vecinos del lugar de Puntallana, en el ajuste que firmaron con el mismo maestro y con Domingo Fernández Crespo, canteiro, para la fábrica de la nave de la iglesia parroquial, convinieron que la madera para el coro y techumbre la pondrían a su costa en el templo. Añadieron como condición

⁹² AHR: Libro de I de cuentas, descargos, desde octubre de 1657 en adelante, f. 67v.

⁹³ APSP: Franciscanos, información practicada a pedimento del deán y cabildo de Canaria sobre el subsidio a los frailes franciscanos; declaración de Francisco Cardoso de Almeida, vecino de Mazo, 13/2/1643.

⁹⁴ Archivo Parroquial de San Amaro, Puntagorda: Libro I de la hermandad del Santísimo Sacramento, cuentas dadas el 5/10/1621, desde septiembre de 1618.

⁹⁵ APBB: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 9/2/1706, f. 26v.

que todas aquellas que, «por nos dichos vezinos no se pudieren tirar, se an de serrar en la cumbre, poniendo dichos maestros una persona de satisfacción que acista en el monte para que los serradores lleuen sus jornales y no aia falta en él su trauajo»⁹⁶. Según este ajuste, era obligación de los maestros de la obra franquear un aserrador que dirigiese la operación de talar y hacer las tozas en la montaña. En otras ocasiones, tanto la madera como el salario de los oficiales de serrería quedaban a cargo del cliente. Esa fue la forma pactada en 1733 por el mencionado Bernabé Fernández cuando se concertó de nuevo para hacer los tres retablos de la misma parroquia. La obra fue sufragada en aquel entonces por el rico indiano Melchor Pérez Calderón, de manera que su apoderado, el capitán Matías Rodríguez de Carta, corrió con el costo de dar la madera y pagar a los oficiales de serrería mayor⁹⁷.

APAREJO Y DORADO

Antes de proceder al dorado de las distintas piezas que componen el conjunto se hacía la operación del aparejo, es decir, la preparación de las superficies del retablo y las tallas que iban a ser doradas y policromadas. Este trabajo consistía en «limpiar, primeramente, la obra del polvo y de la grasa que producía el manoseo del entallador o escultor. Se eliminaban los nudos y se frotaban con ajos para evitar que la resina rezumase por ellos, se tapaban las grietas y hendiduras con cuñas de madera, yeso encolado, lienzo, grapas y clavos. Luego se aplicaban sucesivas capas de yeso grueso y yeso mate. Una vez rascada y lijada la obra, se le daba una capa de bol y quedaba aparejada»⁹⁸. Se establecía que el maestro dorador había de «enmendar todas las faltas que tubiere la madera de dicho retablo, que se entiende lo que se a de dorar»⁹⁹. Por aparejar y dorar el mayor de Breña Baja recibió Bernardo Manuel de Silva 8.500 reales. Lo habitual era que el conjunto estuviese ya asentado en bruto en el altar, de ahí que se procediese a desmontarlo y volverlo a armar. A los «oficiales que baxaron y asentaron el retablo» de la cofradía del Rosario de la iglesia de los Llanos se pagaron 70 reales, incluido el costo «de clauos para reclaularlo y otros materiales», según las cuentas rendidas en 1711¹⁰⁰. Después de pregonar las

⁹⁶ AGPN: Andrés de Huerta Perdomo, caja n° 15, 9/2/1728, f. 43.

⁹⁷ Rodríguez González [1982], p. 550.

⁹⁸ Hernández Nieves [1991], p. 417.

⁹⁹ Concierto firmado en 1631 entre Antonio de Orbarán y el guardián del convento de San Francisco sobre el dorado del retablo mayor.

¹⁰⁰ APLA: Libro de cuentas la cofradía del Rosario, cuentas dadas por el sargento Tomás Gómez, el 18/11/1711, s. f. APBB: Libro II de Cuentas de Fábrica de la iglesia parroquial de Breña Baja, cuenta de la obra del dorado del retablo, 12/12/1714, f. 46: «Por ocho reales y seis quartos que se gastaron en clauos para sentar dicho retablo». APSP: Libro I de Cuentas de Fábrica de la iglesia

condiciones, el dorado del altar mayor de la parroquia de El Salvador fue rematado en 1686 en el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la Real Audiencia, «poniendo el rematador el oro, tintes y colores y todo lo demás necesario, con el costo de quitar y uoluer a poner el retablo y aderesar lo que vbiere de faltas en la madera»¹⁰¹. Efectuado el aparejo, el dorador aplicaba, sobre la arquitectura lignaria o sobre las tallas, previamente cubiertas con una capa de bol, humedecido al efecto, los panes o láminas de oro. El bruñido se hacía frotando las superficies con manoplas de cerdas, paños o bruñidores¹⁰². El dorado podía completarse con una segunda operación, el estofado, realizado a base de dibujos, pigmentos y tonos esmaltados. Una vez finalizado, el trabajo se valoraba, en los casos requeridos, por un maestro tasador. Como tal actuó en 1675-1676 el licenciado Álvarez de Lugo, que evaluó en 350 reales el estofado del retablo de la capilla del Rosario, cantidad de la que el maestro Andrés del Rosario rebajó 82 reales que él y sus hijos habían prometido de limosna «y el resto, que son ducientos y sesenta y ocho reales que se le deuen al dicho Andrés del Rosario, los da y dona a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario»¹⁰³.

El dorado se hacía en casa del maestro o bien en la iglesia por imposición del comitente, que así tenía la posibilidad de supervisar el trabajo. El acuerdo firmado en 1737 por el maestro pintor y dorador Juan Manuel de Silva con el alcalde y principales vecinos de Breña Alta preveía, con ese objeto, poner a su disposición una casa donde «vivir en dicho lugar inmediata a la yglesia mientras durase el dorado de dicho retablo»¹⁰⁴. En una obra de mediano tamaño, la operación podía hacerse in situ sin necesidad de desmontar todo el conjunto. De ese modo se hizo en la pareja de retablos colaterales de la ermita de la Encarnación (1762), para lo cual se armaron unos andamios¹⁰⁵. El esfuerzo colectivo que significaba una empresa de estas características justifica el cuidado puesto en protegerla del polvo y la humedad —muy perjudicial para el oro— una vez finalizado el trabajo. Con este objeto se cubría el retablo con un telón. De ello hay constancia en las cuentas del dorado del mayor de Breña Baja, que mencionan la adquisición de «lienço que se compro para el velo de dicho retablo y de piedra lumbre para teñirlo y lino para hacer liñas para correr dicho

parroquial de El Salvador, cuentas dadas el 31/10/1690, desde 1/1/1687 hasta fin de septiembre de 1698: «Item nueve reales y seis maravedies de tres tablas y media de solladio y de clausos que se gastaron en aforrar el altar mayor quando se asentó el retablo».

¹⁰¹ APSP: Libro de Visitas, f. 153, respuesta del licenciado don Juan Pinto de Guisla al obispo García Ximénez sobre el dorado del retablo mayor, 2/6/1689.

¹⁰² Hernández Nieves [1991], p. 418.

¹⁰³ AHR: Libro I de cuentas, descargos, desde 1/11/1675 hasta 30/10/1676, f. 92v.

¹⁰⁴ AGPN: Antonio Vázquez, caja nº 21, 1737, f. 84.

¹⁰⁵ APE: Libro II de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, cuentas dadas el 18/12/1768, f. 100.

velo»¹⁰⁶. También en 1689 el mayordomo de fábrica de la iglesia de El Salvador gastó 353 reales y medio en «un velo de esterlín morado para cubrir el retablo que se doró del altar mayor, con hierros, argollas y liñas»¹⁰⁷. Para el retablo de Tijarafe se hicieron dos velos con 60 varas de bucarán¹⁰⁸.

ORO

Para dorar se empleaban libros de oro y plata, constituidos por láminas o panes de oro que se elaboraban, por lo común, a partir de monedas de curso legal. A su fabricación se dedicaban los batidores o batihojas¹⁰⁹. Durante el siglo XVI Santa Cruz de La Palma contó con tales artesanos, establecidos en la ciudad atraídos por el tráfico comercial con las Indias, que garantizaba la afluencia de metales preciosos. Desde sus talleres se atendieron incluso las peticiones de otras islas, de modo que, por acuerdo capitular del 28 de septiembre de 1598, el cabildo catedralicio de Las Palmas de Gran Canaria acordó dirigirse a uno de esos batidores para adquirir seis mil panes, por entender que saldría el oro más barato que el remitido con anterioridad por Pedro de Tapia desde Sevilla¹¹⁰. Los panes de oro se comercializaban en libros de 100 hojas o láminas de oro de 20 centímetros aproximadamente¹¹¹. El precio de los libros «de marca mayor» era, en 1676, de 24 reales, mientras que el de los libros de «marca menor» oscilaba entre los 18 y los 20 reales. Su valor más común, sin embargo, se hallaba en torno a los 15 reales. Un retablo mediano como el de la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma necesitó de 127 libros entre grandes y pequeños¹¹² y en un conjunto menor como el del Rosario en la iglesia de San José de Breña Baja se emplearon 45 libros¹¹³. Para dorar el retablo mayor del convento franciscano, según el concierto firmado en 1631 entre Antonio de Orbarán y el padre guardián, se encargaron 22.000 panes, traídos al efecto desde Lisboa¹¹⁴. Cien libros de oro fino mandó de la ciudad de Sevilla el oidor

¹⁰⁶ APBB: Libro II de Cuentas de Fábrica, cuenta de la obra del dorado del retablo mayor, 12/12/1712, f. 46.

¹⁰⁷ APSP: Libro I de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas por el licenciado don Gaspar Machado y Barros el 31/10/1690, desde 1/1/1687 hasta fin de septiembre de 1690.

¹⁰⁸ APT: Libro I de Cuentas de Fábrica, cuentas dadas el 21/5/1637, f. 143.

¹⁰⁹ Hernández Nieves [1991], p. 417.

¹¹⁰ Hernández Perera [1955], p. 31.

¹¹¹ Hernández Nieves [1991], pp. 31 y 417.

¹¹² AHR: Libro I de cuentas, descargos, cuentas dadas por Andrés del Rosario, desde 1/11/1675 hasta 30/11/1676, f. 91v.

¹¹³ APSP: Parroquias, Breña Baja, nº 2, Dorado del retablo del Rosario de San José de Breña Baja, 20/12/1734.

¹¹⁴ AGPN: Cristóbal de Alarcón, caja nº 8, 20/11/1631, f. 349.

decano de su Real Audiencia, don Pedro Massieu y Monteverde, natural de Santa Cruz de La Palma, «para aiuda de dorar el retablo de la capilla de San Nicolás», patronato de su familia¹¹⁵.

Según Alfonso Trujillo, los libros o panes de oro se solicitaban, por regla general, a España, aunque también podían pedirse de Italia¹¹⁶. Del mismo modo, se importaron de Portugal y especialmente de las Indias. Por carta de obligación otorgada en 1631, el mercader José Hernández Carnero, vecino de la ciudad de Oporto, y el escultor Antonio de Orbarán concertaron que el primero traería o remitiría en su defecto desde Lisboa «a esta ysla, en el primer nauío o carauela que para esta ysla partiere después de auer llegado a la dicha ciudad de Lisuoa o de Setúbal, la cantidad de diez mill panes de oro de dorar y cuatro mill panes de plata para lo mismo». La liquidación de los diez mil panes de oro se hizo a razón de 150 reales el millar y la de los cuatro mil de plata con un 60% de ganancia sobre su principal, al igual que las «demás menudencias de colores y tintas»¹¹⁷. En Sevilla se fabricaban y adquirían habitualmente los libros y panes de oro. La documentación habla genéricamente «de España» para referirse a las importaciones de la capital andaluza, que monopolizaba el tráfico comercial con América. Con los libros de oro que hizo «traer despaña» el licenciado don Juan Pinto de Guisla, administrador de la obra, se doró el retablo más importante de la isla, el principal de la parroquia matriz de El Salvador¹¹⁸. Otros 20 libros de oro «trujo de España» el hermano Blas Isquier para el retablo de la capilla del Rosario, por los que se le dieron 212 reales en 1675¹¹⁹. De América procedía sin embargo la mayor parte del oro que brilla en los retablos isleños. Por mano del piloto de la carrera de Indias Simón Rodríguez, compró, en 1629, el escultor Antonio de Orbarán 40 libros de panes de oro, que pagó a razón de 14 reales y medio cada uno¹²⁰; y de América remitió de limosna el capitán Julián Felipe, fallecido en La Habana en 1683, un cajoncillo con 300 libros de oro destinados al retablo de la patrona de la isla¹²¹. En 1717, fray Andrés Noguera, religioso de la Orden de Predicadores, vendió, en 102 reales, ocho libros de oro de México, a 15 reales cada uno, para dorar el sagrario del trono de la Virgen del Rosario¹²². Del mismo origen eran los 100 libros de oro y 50 de plata que su compañero, el padre fray Andrés Perera, ambos moradores en el convento dominico de San Miguel de La Palma, adquirió para el retablo del

¹¹⁵ AGPN: Andrés de Huerta Perdomo, 1755, disposición firmada en Sevilla el 12/6/1727, f. 144v.

¹¹⁶ Trujillo Rodríguez [1977], p. 28.

¹¹⁷ Pérez Morera [2009], pp. 92-93 y 115; y AGPN, Cristóbal Alarcón, caja nº 8, 20/11/1631, f. 349.

¹¹⁸ APE: Libro I de cuentas, cuentas dadas el 12/12/1672, f. 168.

¹¹⁹ AHR: Libro I de cuentas, descargos, cuentas dadas por Andrés del Rosario, desde el 1/11/1675 hasta el 30/11/1676.

¹²⁰ AGPN: Manuel Martínez de Acosta, caja nº 1, 18/9/1629, f. 212v.

¹²¹ APSN: Libro de Visitas, visita del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 1681, f. 13.

¹²² AHR: Libro I de cuentas, descargos, f. 128.

altar mayor¹²³. En alguna ocasión llegó con las limosnas depositadas por los devotos en las alcancías de los navíos que hacían la travesía de retorno, como los 20 libros de oro que el hermano de la cofradía del Rosario don Pablo Lorenzo Monteverde dio de una «alcansía que llevo a las Yndias»¹²⁴. Del Nuevo Mundo hizo venir el mayor-domo de la cofradía homónima de la iglesia de Los Llanos de Aridane, el sargento Tomás Gómez, el oro para dorar el retablo de la Virgen, obteniendo para la hermandad una considerable ganancia, resultado de la diferencia entre los 1100 reales del costo del oro y los 1500 en los que se dio al maestro dorador, precio «corriente en esta yslla y lo pone a la cofradía por el precio que lo mandó a comprar de su quenta en las Yndias y hace gracia de el ynterés de quatrocientos»¹²⁵.

COLORES

En combinación con el oro y para destacar el efecto áureo del retablo se usaban «los tintes y colores». Según concertó en 1631 Antonio de Orbarán, el mercader portugués José Hernández Carnero le traería de la ciudad de Lisboa, además de libros de oro y plata, «otras menudencias de colores y tintas en conformidad de una memoria que para ello me a de dar el dicho Antonio de Oluar»¹²⁶. En otras ocasiones, no sólo se doraba el retablo sino que también se «esmaltaba» aplicando los colores sobre el pan de oro, de modo que la policromía adquiriese un brillo metálico especial. La técnica la usó repetidas veces el pintor-decorador dominico fray José de Herrera. Por esmaltar y dar lustre al trono de la Virgen del Rosario se le pagaron de ese modo 200 reales en 1704¹²⁷. La misma labor practicó en el retablo de la desaparecida ermita de Santa Catalina, hoy en la iglesia de San Sebastián, recibiendo 600 reales por dorarlo y esmaltarlo¹²⁸. Sin duda, también se ocuparía de dorar y policromar el púlpito de la iglesia de su convento, decorado con bellos tonos esmaltados en rojo, verde y azul y estofado con motivos exóticos de pájaros y toda clase de fauna volátil.

Si la falta de recursos económicos impedía dorar un retablo, se pintaba y policromaba para evitar dejarlo en blanco, es decir, en el color de la madera. Ello sucede por lo general con los pequeños retablos de ermitas y parroquias rurales, como el

¹²³ AHR: Libro de esclavos de la hermandad del Santísimo Rosario, acuerdo del 2/2/1710, f. 31v.

¹²⁴ AHR: Libro I de cuentas, cargos, cuentas dadas desde 1/9/1674 hasta octubre de 1675, f. 38v: «Recebimos veinte libros de oro con más quince reales que dio nuestro hermano don Pablo Lorenzo de una alcansía que lleuó a las Yndias».

¹²⁵ APLA: Libro I de cuentas de la cofradía del Rosario, cuentas dadas el 2/5/1711 por el sargento Tomás Gómez, desde 18/9/1705, s. f.

¹²⁶ AGPN: Cristóbal de Alarcón, caja nº 8, 20/11/1631, f. 349.

¹²⁷ AHR: Libro I de cuentas, descargos, f. 117v.

¹²⁸ AHN: Clero, sig. 2575, libro de la ermita de Santa Catalina, cuentas dadas el 17/3/1711, f. 17.

antiguo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Breña Baja, que en 1672 el visitador don Juan Pinto de Guisla mandó «dar de colores»¹²⁹. Décadas más tarde, el mayordomo de la ermita de San Bartolomé de La Galga, en Puntallana, pagó al fraile dominico fray José de Herrera 200 reales por pintar «de colores» el nuevo retablo, fabricado por el maestro Bernabé Fernández unos años antes¹³⁰. En estos casos, a lo sumo se doraban los resaltes y «vivos». Así lo acordaron en 1657 el licenciado Luis Rodríguez, comitente del retablo de la capilla del Buen Jesús de la parroquia de Garafía, y el maestro Orbarán, a quien el primero daría el «oro para dorar los bivos del retablo y columnas y puerta del sagrario y, si dentro del tiempo que se obligare en esta escritura a fenecer y acuar la dicha obra no le diere el dicho Luis Rodríguez el oro reeferido, queda el otorgante desobligado dorar las dichas columnas y bivos y puerta del sagrario y sólo se las a dexar el otorgante pintadas de colores uiuos»¹³¹. De «madera de relieve, dorados uiuos, colores colorados en el fondo», sería el trono que el artista Bernardo Manuel de Silva se obligó a entregar en 1719 a las monjas dominicas por la dote de su hija, sor María de San José Silva, con su sagrario de elevación y con sus carteras, «y todo lo demás que corresponde a la planta que oy hemos presentado en este conuento a dichas religiosas y religiosos y queda em poder de el presente escriuano»¹³². Fondos en blanco y filetes dorados presentan los dos tabernáculos gemelos situados a los pies de la iglesia de San Andrés, mientras que en el retablo mayor de la vecina parroquia de Barlovento los vivos tonos en rojo y azul predominan sobre la talla sobredorada. Generalmente el rojo es el color elegido para los fondos, sobre los que destacan las partes relevadas, talladas y doradas. Menos frecuentes eran los fondos en blanco y azul. Un hermoso ejemplo de esta combinación cromática era el retablo principal de la iglesia de Mazo, bárbara y lamentablemente decapado en los años cuarenta del siglo XX —víctima del gusto unilateral del párroco— para dejarlo en madera en su color.

¹²⁹ APBB: Libro I de cuentas de la cofradía del Rosario, mandato del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 30/5/1672.

¹³⁰ ALM: Libro de la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad de La Galga, cuentas dadas por el capitán don Andrés Valcárcel y Lugo el 8/1/1724, desde 7/7/1718, f. 72.

¹³¹ AGPN: Tomás González de Escobar, caja nº 16, 26/4/1657, f. 99v.

¹³² Fraga González [1982], p. 363; y Pérez Morera [1994a], p. 166.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU GALINDO [1977]

Fray Juan de Abreu Galindo, *Historia de la Conquista de las Siete Islas de Canaria*, Santa Cruz de Tenerife.

CALERO RUIZ [1987]

Clementina Calero Ruiz, *Escultura Barroca en Canarias (1600-1750)*, Santa Cruz de Tenerife.

DOCUMENTOS NOTARIALES [2007]

Documentos notariales sobre arte y artistas en Garachico [1522-1640] [Carlos Rodríguez Morales coordinador], Patrimonio Documental de Canarias 1, Gobierno de Canarias, La Laguna.

FRAGA GONZÁLEZ [1993]

María del Carmen Fraga González, «Fragueiros y carpinteros portugueses en la arquitectura canaria», en *Homenaje de don José Pérez Vidal*, Universidad de La Laguna, pp. 459-471.

FRAGA GONZÁLEZ [1982]

María del Carmen Fraga González, «La Pintura en Santa Cruz de La Palma», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Santa Cruz de Tenerife, tomo I, pp. 347-383.

HERNÁNDEZ NIEVES [1991]

Ramón Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extramadura (Siglos XVI- XVII)*, Mérida.

HERNÁNDEZ PERERA [1955]

Jesús Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ [1983]

Juan José Martín González, *Escultura Barroca en España*, Madrid.

MARTÍN RODRÍGUEZ [1978]

Fernando Gabriel Martín Rodríguez, *Arquitectura Doméstica canaria*, Santa Cruz de Tenerife.

PÉREZ MORERA [1984-1986]

Jesús Pérez Morera, «Los retablos de los extinguidos conventos de Santa Águeda y Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma», en *Revista de Historia Canaria (1984-1986)*, nº 175, tomo XXXVIII, Universidad de La Laguna, La Laguna, vol. II, pp. 641-658.

PÉREZ MORERA [1993A]

Jesús Pérez Morera, *Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1600-1773)*, Universidad de La Laguna, tomos I y II [tesis doctoral inédita].

PÉREZ MORERA [1993B]

Jesús Pérez Morera, «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria», en *Revista de Historia Canaria*, nº 177 (1992), Universidad de La Laguna, La Laguna, pp. 207-230.

PÉREZ MORERA [1994A]

Jesús Pérez Morera, *Bernardo Manuel de Silva*, Biblioteca de Artistas Canarias, 27, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

PÉREZ MORERA [1994B]

Jesús Pérez Morera, *La Cultura del azúcar: los ingenios de Argual y Tazacorte*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, La Laguna, 1994, capítulos II, III, IV y V, pp. 32-119.

PÉREZ MORERA [1996]

Jesús Pérez Morera, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias II (La Palma)*, Universidad de La Laguna [trabajo de investigación inédito].

PÉREZ MORERA [2001A]

Jesús Pérez Morera, «Diseño para retablo de Nuestra Señora de la Encarnación», en *Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva. Catálogo general de la exposición*, Gobierno de Canarias, tomo II, cat. 4.12, pp. 286-289.

PÉREZ MORERA [2001B]

Jesús Pérez Morera, «Contrato con el maestro Marcos Hernández Duarte para construir el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de las Nieves», en *Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva. Catálogo general de la exposición*, Gobierno de Canarias, tomo II, cat. 4.10, pp. 281-285.

PÉREZ MORERA [2006]

Jesús Pérez Morera, «Paisaje y arquitectura. De las haciendas de cañas y vides a la extensión del platanal», en *El fruto de la tierra*, ASPROCAN, Gobierno de Canarias *et al.*, Islas Canarias, pp. 25-127.

PÉREZ MORERA [2008]

Jesús Pérez Morera, «La Arquitectura y el libro ilustrado. La huella de los tratados», en *El grabado y el Museo*, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 43-51.

PÉREZ MORERA [2009]

Jesús Pérez Morera, «El maestro mayor de todas obras Antonio de Orbarán [Puebla de los Ángeles 1603 – Tenerife 1671]», en *Encrucijada*, Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, Año II, nº 1, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 52-119.

PÉREZ MORERA [2013]

Jesús Pérez Morera, *El azúcar y su cultura en las Islas Atlánticas. Escenarios, arquitecturas y organización espacial en los ingenios de caña dulce*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, tomos I y II.

PALOMERO PÁRAMO [1982]

Jesús Palomero Páramo, «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», en *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, tomo I, pp. 503-525.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ [1982]

Margarita Rodríguez González, «Nuevos datos artísticos de la parroquia de Puntallana», en IV *Coloquio de Historia Canario-Americana (1980)*, Las Palmas de Gran Canaria, tomo II, pp. 539-551.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ [1985]

Margarita Rodríguez González, «Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife», en V *Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, Las Palmas de Gran Canaria, tomo II, pp. 693-728.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ [1986]

Margarita Rodríguez González, *La Pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Madrid.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ [2002]

Julio Sánchez Rodríguez, *Los escultores Miguel y Marcos Gil*, Las Palmas de Gran Canaria.

TARQUIS Y VIZCAYA [1977]

Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias I (La Laguna)*, Fontes Rerum Canariarum, X, Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife.

Homenaje a la profesora
Constanza Negrín Delgado

Homenaje a la profesora
Constanza Negrín Delgado

Carlos Rodríguez Morales (ed.)



INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS
LA LAGUNA

2014

Serie
MONOGRAFÍA XC

Esta edición ha contado con el patrocinio
del Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna,
del Gobierno de Canarias y de JSP

- © De esta edición: 2014, Instituto de Estudios Canarios
C/Juan de Vera, 4. Casa de Ossuna. Apartado de correos 498
38201 La Laguna (Santa Cruz de Tenerife)
© De los textos y fotografías: sus autores

Imagen de cubierta: *San Miguel Arcángel* (Amberes, hacia 1510-1520). Ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Los Llanos de Aridane. Fotografía: Eduardo Pérez Cáceres

Editor: Carlos Rodríguez Morales
Preimpresión e impresión: Publidisa
Maquetación: Cande da Silva
ISBN: 978-84-617-3027-8
Depósito Legal: TF-818-2014

Agradecimientos: Cabildo Insular de La Palma, Luis Adern Ortoll, Juan Manuel Castañeda Conteras, Sebastián Matías Delgado Campos, Adriana Gutiérrez Montesinos

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en –o transmitida por– un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de los titulares del «copyright».

Índice

<i>Presentación</i>	11
<i>Semblanza</i>	13
 PABLO F. AMADOR MARRERO	
De Flandes y lo flamenco en la escultura temprana de la Nueva España.....	19
 ANA ÁVILA	
Devoción en torno a la antigua ermita de Nuestra Señora de Candelaria en la isla de El Hierro.....	43
 JOSÉ LUIS BARRIO MOYA	
Aportaciones a la biografía del caballero canario don José Caraveo Grimaldi, mariscal de campo de los Reales Ejércitos de Fernando VI y Carlos III	51
 CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO	
San Sebastián: Las múltiples interpretaciones iconográficas de un santo deseado. Su imagen en Canarias.....	65
 JOSÉ LORENZO CHINEA CÁCERES	
Nuevas aportaciones al estudio del patrimonio escultórico de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana.....	93
 ISABEL CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ	
ISABEL SANTOS GÓMEZ	
Un San Pedro Papa que era Apóstol	121
 ELISA M ^a DÍAZ GONZÁLEZ	
Examen del soporte de papel de un protocolo notarial del siglo XVI: un caso de estudio	135

MATÍAS DÍAZ PADRÓN Pierre Pourbus: Nuestra Señora de Montserrat en la iglesia de Los Sauces (La Palma).....	151
ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ Gommaer de Amberes (activo 1519-1553) y Las Palmas de Gran Canaria. Las pinturas que guarda la Casa-Museo de Colón.....	171
CARMEN FRAGA GONZÁLEZ El antiguo Valle de Salazar en Tenerife y su iglesia de San Andrés	187
ALEGRA GARCÍA GARCÍA El arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1486-1557) y las artes a través de las fuentes literarias	211
DANIEL GARCÍA PULIDO JOSÉ MANUEL GUZMÁN RODRÍGUEZ Retazos históricos sobre Taganana: el padrón de 1779.....	233
CARLOS GAVIÑO DE FRANCHY Algunas consideraciones acerca de un pequeño retrato: el médico Carlos Yáñez de Barrios y el pintor Juan de Miranda.....	249
VÍCTOR J. HERNÁNDEZ CORREA MANUEL POGGIO CAPOTE Juan Ismael y su primera exposición individual en 1928: <i>Gráficos marinos</i>	277
MANUEL JESÚS HERNÁNDEZ GONZÁLEZ Platería del siglo XVI en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos.....	293
FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA Flandes-Canarias, a través de los talleres sevillanos. Un encargo escultórico a Sevilla a comienzos del XVI.....	315
MANUEL LOBO CABRERA Maestros, alarifes y canteros que trabajaron en Gran Canaria en el siglo XVI	347
JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA Territorio y sistema urbano en Tenerife en los siglos XV y XVI.....	367

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA A propósito de Juan de Miranda y el retrato del siglo XVIII en Canarias. Nuevas atribuciones, nuevas ideas.....	387
ERNESTO MARTÍN RODRÍGUEZ ANTONIO BETANCOR RODRÍGUEZ José Naranjo Suárez, conservador de El Museo Canario. Apuntes para una biografía	413
ÁNGEL MUÑIZ MUÑOZ Una posible Inmaculada de Juan de Miranda localizada en Tarragona	443
MARI CARMEN NARANJO SANTANA Sociedad civil y construcción del imaginario artístico. La ciudad de Las Palmas y el Gabinete Literario.....	457
MARÍA ISABEL NAVARRO SEGURA La revolución dominica del arte sagrado en la iglesia moderna.....	479
MANUEL DE PAZ-SÁNCHEZ <i>Errata corrigenda</i> . Sobre el cuidado de la impresión en el Siglo de las Luces	501
JESÚS PÉREZ MORERA El retablo isleño y su elaboración. Una aproximación a su diseño, construc- ción y materiales	531
ANA MARÍA QUESADA ACOSTA Tafira en la segunda mitad del Ochocientos. Orígenes de un precario entra- mado vial.....	569
GERMÁN FRANCISCO RODRÍGUEZ CABRERA Agustín Espinosa García y Los Realejos. Una realidad demasiado tiempo olvidada.....	595
CARLOS RODRÍGUEZ MORALES Dos medallones de la Virgen de Candelaria	619
ALEJANDRO SÁEZ OLIVARES Don Diego Ramírez de Villaescusa: obispo, capellán y embajador en Flandes	639

JULIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Un tríptico flamenco desaparecido y una escultura flamenca desconocida, estudiados por Constanza Negrín.....	659
LORENZO SANTANA RODRÍGUEZ Nuevos datos sobre el escultor Pedro Rodríguez en Canarias.....	677
GUSTAVO A. TRUJILLO YÁNEZ La campana flamenca de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Jinámar (Telde, Gran Canaria).....	685
ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS Entre los Países Bajos y España: Felipe II y la pintura flamenca	691
EDUARDO ZALBA GONZÁLEZ Pelayo López y Martín-Romero: datos para una biografía.....	707
ANA VIÑA BRITO Jerónimo de Ortal y su petición para hacer un ingenio de azúcar en Paria (Venezuela)	731