

EL RETABLO DEL SEÑOR PRESO DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA OROTAVA. RESTAURACIÓN Y NUEVOS DATOS HISTÓRICOS

Domingo José Cabrera Benítez*
Adolfo R. Padrón Rodríguez**
Jesús Rodríguez Bravo**

RESUMEN

Hasta ahora se creía que el retablo del Señor Preso de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava se remontaba a finales del siglo XVII. Sin embargo, gracias a su restauración se ha podido clarificar su origen y establecer una cronología sobre su montaje y colocación en la antigua capilla de san Pedro a comienzos del siglo XIX, con piezas de, al menos, tres retablos antiguos. Este artículo analiza los trabajos técnicos llevados a cabo por el equipo de restauradores y añade los datos históricos y artísticos para su correcta clasificación.

PALABRAS CLAVE: retablo, Barroco, salomónico, La Orotava, Islas Canarias.

THE SEÑOR PRESO ALTARPIECE OF THE CHURCH OF NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN IN LA OROTAVA. RESTORATION AND NEW HISTORICAL DATA

ABSTRACT

Until now it was believed that the altarpiece of the Señor Preso in the parish church of Nuestra Señora de la Concepción in La Orotava dated back to the end of the 17th century. However, thanks to the restoration it has been possible to clarify its origin and establish a chronology of its assembly and placement in the old chapel of San Pedro at the beginning of the 19th century, with pieces from at least three old altarpieces. This article analyses the technical work carried out by the team of restorers and adds historical and artistic data for their correct classification.

KEYWORDS: altarpiece, Baroque, Solomonian, La Orotava, Canary Islands.



RESTAURACIÓN

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE CONSERVACIÓN PREVIO

El estado de conservación previo a la restauración del conjunto del retablo era bastante deficiente, debido en gran medida al montaje y desmontaje de los elementos de mazonería y el añadido de elementos decorativos de diversa procedencia entre los siglos XIX y XX¹. Desde el punto de vista estructural se apreciaba un desplome ligero de las columnas de la izquierda del primer cuerpo, así como un importante desplazamiento entre cornisas y pérdida de horizontalidad en las molduras que remataban los distintos elementos del conjunto. Con el fin de subsanar la pérdida de soporte en muchas zonas, se detectaron reintegraciones de volumen realizadas burdamente con materiales inapropiados e incompatibles con la madera. Un buen ejemplo de ello eran las basas de las columnas del primer cuerpo, ya que precisamente en esa zona es donde la manipulación directa se hace más presente al estar al alcance del espectador. La policromía presentaba una peor calidad que la talla, que, a pesar de los descuadres de montaje, era bastante correcta (fig. 1).

La tonalidad gris se extiende por todo el retablo con inclusión de vetado blanco en un intento de imitación de marmoleado. De hecho, se puede afirmar que el conjunto juega con la bicromía entre el gris claro de la rocalla de coronación, columnas, frisos, predela y banco, y el jaspeado (también de tonalidades grisáceas) de las cornisas y frentes de las hornacinas. Uno de los mayores problemas que presentaba la obra, en cuanto a la película pictórica se refiere, era la suciedad adherida en la totalidad de la superficie policromada, ya que esta se halla compuesta por una gruesa capa de estuco coloreado de aspecto poroso, y por lo tanto favorece en gran medida la absorción de la suciedad ambiental depositada.

En los lienzos del segundo cuerpo (*San José y San Esteban*) y ático (*Sacrificio de Isaac*) se observaba el amarilleamiento generalizado del barniz protector

* Domingo José Cabrera Benítez. Conservador-restaurador de Bienes Culturales. Email: domingocabrera71@gmail.com.

** Adolfo R. Padrón Rodríguez. Conservador-restaurador de Bienes Culturales. Gestor patrimonial. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*. Email: adolfo.rest@gmail.com.

*** Jesús Rodríguez Bravo. Historiador del arte. Profesor de la Consejería de Educación, Formación Profesional, Actividad Física y Deportes del Gobierno de Canarias. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*. Email: jesusrodriguezbravo@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0836-6907. <https://www.researchgate.net/profile/Jesus-Rodriguez-Bravo>. <https://independent.academia.edu/Jes%C3%BAsRodr%C3%ADguezBravo>.

¹ La restauración ha sido llevada a cabo por la empresa In Situ y en ella han participado los siguientes profesionales: Domingo Cabrera Benítez, Adolfo R. Padrón Rodríguez, Glorimar China Peña, Andrea Delgado González y Alejandro Hernández Pérez. Se trata de un proyecto financiado por el Cabildo Insular de Tenerife y la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción con la colaboración del Ayuntamiento de La Orotava y ejecutado entre octubre de 2022 y marzo de 2023.





Fig. 1. Retablo del Señor Preso antes de la restauración. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Orotava.

y la consiguiente veladura opaca sobre la policromía. Las pérdidas puntuales de película pictórica se hacían muy evidentes en la figura del Santo Patriarca, incluso desde bastante distancia. En cuanto a la pintura de *Santo Domingo de Guzmán*, esta presentaba unas uniones de soporte muy visibles. El frontal de altar, con decoración vegetal policromada y dorada, tenía juntas abiertas en la unión entre tableros,



suciedad adherida, desgaste superficial y numerosos arañazos, goterones de pintura e incisiones. El sagrario, procedente de otro retablo, presentaba suciedad adherida, desgaste de dorados y pérdidas puntuales de policromía.

PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Las distintas fases del proceso de intervención no se llevaron a cabo siguiendo una secuencia lineal, sino que se simultanearon entre sí por la propia dinámica que fue marcando el trabajo, características de la obra y su estado de conservación. Así mismo, teniendo en cuenta que está unido a un espacio arquitectónico, que engloba otros elementos que le son complementarios, y que además sirve a un entorno social y religioso, lo cual le confiere un valor inmaterial añadido a sus características estéticas, técnicas e históricas, se ha de hacer constar al respecto que la intervención se ha ceñido en todo momento a dichas características, sometiendo nuestro esfuerzo a los criterios de intervención en retablos y escultura policromada que publica el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) sobre los procesos de estabilización en origen de los retablos, para poder hacer compatible su entorno y su uso con su conservación para generaciones venideras. Es prioritario y de importante apoyo a los trabajos de conservación y restauración identificar los diferentes materiales superpuestos al soporte lígneo, facilitando la labor de los profesionales técnicos.

ELIMINACIÓN DE ELEMENTOS AÑADIDOS

Se procedió a eliminar todos aquellos elementos que habían formado parte de diversos montajes de carácter efímero o incluso rellenaban huecos y cubrían superficies, tales como papeles, clavos, escayolas... Por otro lado, se retiraron las piezas realizadas en pasta de celulosa (papel y cola) que simulaban tallas que intentaban en todo momento imitar la morfología de las originales, aunque con un resultado deficiente en cuanto a calidad y estética. Estos elementos habían sido añadidos durante las sucesivas reformas con el fin de llenar los nuevos espacios incorporados o simplemente para suplir los que se habían perdido con el paso del tiempo (fig. 2).

En el caso del panel de talla que se encontraba a los pies de la hornacina principal, se optó por retirarlo y depositarlo en dependencias anexas al templo para su conservación como elemento independiente, ya que se siguió el criterio de sustituirlo por un elemento tallado y estofado en oro que formaba parte originalmente del conjunto retablístico y que en la actualidad se encontraba descontextualizado al estar expuesto en el Museo parroquial. Esta decisión viene avalada por la idoneidad de la pieza para rematar la parte inferior de la calle central y conseguir así la puesta en valor de esta.

En cuanto al cuadro de *Santo Domingo de Guzmán* que ocupaba el espacio central del segundo cuerpo del retablo, se decidió de manera consensuada con el propietario y la dirección técnica e histórica del proyecto retirarlo y sustituir el espa-





Fig. 2. Aspecto de algunos elementos del retablo que habían sido añadidos.

cio resultante con una nueva hornacina, devolviendo así la morfología más antigua conocida previa a la modificación de 1911.

Los cristales que cerraban las tres hornacinas del primer cuerpo se eliminaron, contando siempre con el consenso de los responsables de la parroquia, revirtiendo así los daños antrópicos y estéticos que los mismos causaban sobre la obra y evitando el sobrepeso innecesario a la estructura y facilitando la colocación y retirada, con fines culturales, de las esculturas de bulto redondo que albergan. De igual manera, se retiró la iluminación obsoleta de las hornacinas cuya luz distorsionaba la correcta lectura de las imágenes, a la vez que les proporcionaba una fuente de calor y excesiva exposición lumínica que en nada favorecía la conservación futura de las tallas.

Una vez que se llevó a cabo ese proceso, se dejó el marco fijo a la estructura del retablo y se eliminaron las bisagras y bastidores de madera superpuestos, recuperando la armonía de los volúmenes primitivos.

CONSOLIDACIÓN Y SENTADO DE CAPAS DE POLICROMÍA

La separación de las capas de policromía del soporte es considerada una patología grave y su tratamiento una prioridad, ya que una pieza con policromía desprendida no puede manipularse con seguridad y es un deterioro progresivo que puede





Fig. 3. Detalles de las columnas y el sotabanco durante la restauración.

causar un daño irreversible. Las causas y tipos de desprendimientos son diversos, dependiendo de la naturaleza del soporte, la técnica de ejecución de la policromía, del ambiente donde se conserva y la manipulación a la que se vea sometida la obra. El trabajo de fijación debe respetar las diferentes calidades estéticas de la policromía realizando un tratamiento específico para cada patología. Los desprendimientos puntuales de policromía en el retablo se trataron con inyección de emulsión acrílica, previa protección de la zona de actuación con papel japonés adherido temporalmente, siendo obvia su fragilidad por la pérdida total de material lúgneo que las sustentara.

En cuanto al soporte, se fortaleció mediante impregnación de consolidante allí donde fue necesario. De esta forma se consiguió darle consistencia a la madera sin llegar con ello a generar una capa de impermeabilización que le impidiera transpirar adecuadamente (fig. 3).

LIMPIEZA

Se realizó una aspiración general del polvo no adherido con ayuda de brochas planas, penetrando en recovecos y fondos de talla. En el ático del retablo y toda su cara posterior se emplearon cepillos con cerdas de acero inoxidable y aspiración. Las zonas horizontales son proclives a mayor acumulación de polvo que, unido a la

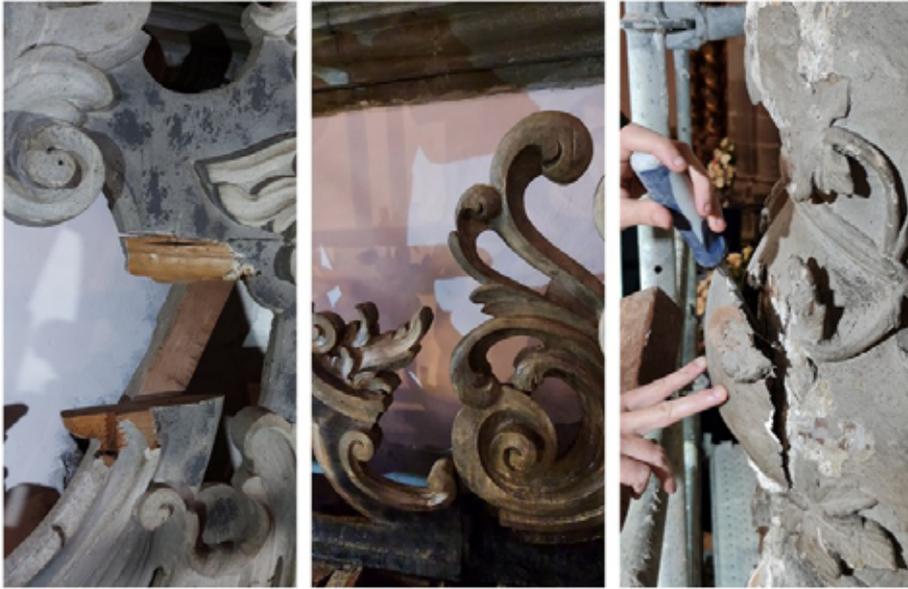


Fig. 4. Detalle de algunas actuaciones en el ático y las columnas.

humedad ambiental y excrementos de insectos, hizo que la limpieza de la superficie fuera una tarea de mayor dificultad que en el resto.

Es importante hacer constar que para realizar estas labores hubo que desmontar la parte superior de la hornacina lateral izquierda, la cual es de nueva factura y se encontraba totalmente suelta. Al comprobar lo idóneo de poder retirar esa pieza para acceder a la zona posterior del retablo, se tomó como decisión consensuada por parte del equipo de restauradores colocarla de nuevo con unos anclajes vistos, con el fin de que en el futuro se pueda hacer la misma operación si es necesario intervenir en el reverso de la obra.

La limpieza y desalojo de la zona inferior y posterior al sotabanco y predela acumulaba todo tipo de elementos y suciedad, por lo que se dejó como espacio diáfano para poder acceder en cualquier momento al interior del armazón de la obra y proceder al afianzamiento de la estructura. Seguidamente se procedió a la desinfección de la zona (fig. 4).

Otro matiz de la limpieza ha sido la eliminación de elementos en desuso y cableado eléctrico obsoleto. Se retiró una cantidad ingente de clavos, tachuelas, chinchetas, grapas y alcajatas de todos los modelos y tamaños y que no correspondían a la lectura inicial de la obra. Varios elementos de forja anclados en el retablo, pertenecientes a su discurso iconográfico, fueron limpiados y se les aplicó un inhibidor de óxidos, protegiéndolos con un barniz específico de metales.





Fig. 5. Estado de algunas columnas e intervención para reforzar la estructura.

En lo referente a la limpieza química de las superficies de policromía en tonos grises, dorado y lienzos, debemos hacer constar que se siguieron tratamientos específicos empleados para cada campo, seleccionados como mejor opción tras diversas pruebas de idoneidad y siempre teniendo en cuenta que respetasen la pátina de envejecimiento de los materiales a tratar.

CONSOLIDACIÓN DEL SOPORTE

Dentro del proceso de consolidación del soporte, se acometió el refuerzo estructural del trío de columnas del primer y segundo cuerpo, colocando en el espacio existente entre ellas un pilar de madera de morera hueco en su interior con estructura reforzada (podemos encuadrarla dentro del conjunto de materiales nobles por su dureza, estabilidad, resistencia al ataque de insectos xilófagos y fortaleza con respecto al envejecimiento natural en adecuadas condiciones de conservación). Arquitectónicamente es importante este punto de apoyo, puesto que las tensiones se reparten de mejor manera para evitar que se acrecienten las deformaciones existentes en los elementos decorativos. Estos únicamente deben cumplir su función estética y servir de apoyo a la sujeción del conjunto, pero nunca soportar todo el peso de la estructura, como así estaba ocurriendo hasta ahora (fig. 5).



Fig. 6. Detalle de la puerta de la sacristía con la cabeza de querubín durante la restauración.

REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA

La intervención en la reintegración métrica tiene como objetivo completar el volumen espacial, diferenciando entre las hechas con maderas nobles en las de mayor pérdida de volumen (cedro principalmente usado en la talla de elementos decorativos inexistentes en la actualidad) y con resina, de óptima resistencia mecánica y estabilidad dimensional, las pérdidas de soporte de pequeñas dimensiones, relleno de oquedades, fisuras, grietas y fendas.

Para aquellos motivos ornamentales que se encontraban realizados en papel aglutinado con cola, cemento o escayola se optó por hacer una reproducción a partir de resina específicamente empleada en reconstrucciones y reintegraciones de madera, por su elevada estabilidad y ductilidad al retallado y policromía. De esta forma conseguimos diferenciar, a modo de criterio, las tallas originales que han llegado hasta nuestros días de las reintegraciones volumétricas añadidas en la restauración del conjunto.

En algunos casos, los elementos perdidos eran de cierta entidad estética y funcional, optándose por reintegrarlos volumétricamente con madera de cedro, tal es el caso de la cabeza de querubín que se encuentra en la decoración de la puerta de acceso a la sacristía. El modelo a seguir fue el de los otros tres conservados y, teniendo en cuenta que es el lugar más accesible a la mano del hombre, se desechó desde el primer momento emplear cualquier tipo de resina que fuera susceptible de un rápido

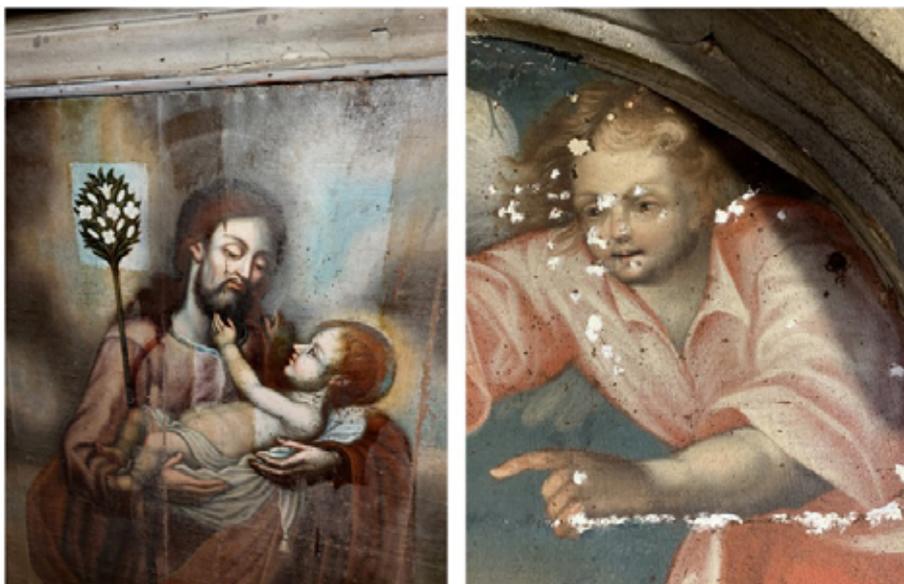


Fig. 7. Imágenes de *San José* y el *Sacrificio de Isaac* durante la restauración.

deterioro por el roce del uso continuado. Para ello se realizó un positivado en escayola de su *gemelo*, el cual se empleó de modelo para poder tallar en directo el que se había perdido y así reproducir las proporciones y morfología del original. Una vez que se completó ese proceso se procedió a su colocación en el sotabanco del retablo mediante espigas de cedro y posterior estucado y reintegración cromática (fig. 6).

Paralelamente a los trabajos de restauración se hizo una exhaustiva investigación de los elementos que pudieron pertenecer en su día al conjunto del retablo, encontrando varias obras en dependencias de la iglesia que fueron tratadas, restauradas e incorporadas al resultado estético final.

LIENZOS

En el caso de los lienzos, se optó por restaurarlos sin desmontarlos de su emplazamiento original, ya que la problemática que presentaban se podía acometer con total seguridad desde el propio andamiaje sin añadir un estrés matérico innecesario a la pieza. La tensión de todos ellos era más que aceptable, por lo que no hubo que recurrir a reentelados totales o parciales, ni adaptarlos a un nuevo soporte intermedio entre el lienzo y el retablo. La reintegración de la película pictórica se realizó mediante retoques reversibles, utilizando colores y pigmentos de base acuosa por su estabilidad y durabilidad, los cuales han sido convenientemente constatados.

Como método de trabajo para las lagunas, que eran de tamaño medio, se optó por una reintegración imitativa dejando constancia documental en todo momento de las intervenciones de los restauradores (fig. 7).

En el caso del lienzo del *Santo Domingo de Guzmán*, la decisión tomada junto con los responsables de la comunidad parroquial y la dirección técnica de los trabajos fue la de retirarlo del conjunto del retablo a la espera de acometer un proceso de restauración integral, ya que nunca fue su emplazamiento original y ni siquiera fue creado para tal fin. Para ello se llevó a cabo un tratamiento de conservación precedido de la retirada de las bandas que le fueron añadidas en su momento para dotarlo de las proporciones originales, y que en nada favorecían a la composición original. De esta forma también se lograba el objetivo de acrecentar el patrimonio parroquial con una pintura que puede ser contemplada, estudiada y puesta en valor desde una distancia más acorde a su valía.

El lienzo había sido colocado en ese lugar del retablo a raíz de las modificaciones sufridas al comenzar el siglo xx, habiéndose eliminado una hornacina que ocupaba ese espacio anteriormente. La retirada del cuadro ha permitido la recuperación de este elemento, posibilitando su distinción de otras piezas originales. Esta pequeña hornacina se ha realizado en madera de morera, tomándose como modelo las laterales del retablo de Virgen de Candelaria². En ella se ha colocado una antigua escultura de san Jerónimo que ha sido restaurada para tal fin y que había sido donada al Museo de la parroquia en 2008, procedente de una ermita desacralizada de Garachico. El culto a este santo en la parroquia está acreditado al menos desde el siglo xvii, por lo que se recuperaba también este testimonio.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA Y PROTECCIÓN FINAL

La reintegración de la película pictórica del conjunto del retablo se realizó mediante retoques reversibles. Como método de trabajo para las lagunas de tamaño medio y grande se eligió como aplicación discernible un *tratteggio*, es decir, un método de reintegración consistente en un ligero rayado de colores puros discernibles a muy corta distancia, mientras que para el resto se decidió emplear una reintegración imitativa.

Es importante aclarar que la policromía en tonos grises que cubre prácticamente la totalidad del retablo está realizada principalmente, tal y como ya se ha mencionado anteriormente, con un estuco coloreado que busca imitar la textura y tonalidad de la piedra estructural del templo. Debido a la inestabilidad de dicha decoración, tras su limpieza mecánica y química se decidió aplicar una ligera veladura, previo barnizado para preservar el original, en base acuosa en aquellas zonas más oscuras y que presentaban manchas de humedad y suciedad adherida totalmente irreversibles.

² La hornacina ha sido realizada por el ebanista Adolfo Padrón Pacheco.





Fig. 8. Retablo del Señor Preso tras su restauración.

Finalmente, todo el conjunto se barnizó con el fin de servir de capa de aislamiento ante futuras intervenciones y posibilitar la lectura correcta de todos los valores intrínsecos de este bien mueble (fig. 8).

PUNTO DE PARTIDA PARA UN ANÁLISIS

Sin duda, el análisis histórico de este retablo debe partir de los datos obtenidos tras su restauración y que ponen en cuestión lo dicho sobre él hasta el momento. A modo de resumen, ahora podemos afirmar que este retablo está hecho con piezas procedentes de, al menos, tres retablos diferentes. También que fue colocado o, mejor dicho, montado en su ubicación actual entre 1803 y 1805.

Las primeras referencias bibliográficas sobre esta obra las encontramos siempre en relación y comparación con el retablo de la Inmaculada, situado en la cabecera de la nave del Evangelio de esta misma iglesia. Dado que este último se realizó hacia 1690 y su estructura presenta similitudes con el que estudiamos, se dio por sentado que el del Señor Preso fuese de la misma época o escasamente posterior. Decimos que se dio por sentado porque ningún historiador pudo encontrar referencia documental alguna sobre su encargo o ejecución en esas fechas. Sí pudieron hallarlas en documentación del siglo XIX. Pero el estilo de la obra no podía situarse en esos años, así que se dató mucho más atrás, en fechas posteriores a la construcción del de la titular del templo. No pudieron encontrarlas sencillamente porque no las había, como tampoco había retablo.

Jesús Hernández Perera decía en 1943 que la obra había sido realizada remediando el retablo de la Inmaculada, ya que reproducía las columnas salomónicas y sus guarniciones eran bastante parecidas³. En esa misma línea se situó la investigación de Alfonso Trujillo, quien señaló que debió haberse levantado en la última década del seiscientos, aunque simplificando la decoración y cambiando algunos elementos como los relieves por hornacinas y pinturas⁴. De forma coherente, las publicaciones posteriores siempre han mantenido esta hipótesis, ya que no se había podido demostrar nada diferente al respecto y solo se han publicado datos que completaban la información sobre la pieza pero que no cuestionaban su origen⁵.

³ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1943): «La parroquia de la Concepción de La Orotava. Apuntes histórico-artísticos», en *Revista de Historia*, 64. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 271.

⁴ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 129.

⁵ Antonio Luque afirmó que el retablo dedicado a san Pedro se construyó casi simultáneamente al de la Inmaculada. LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio (1998): *La Orotava, corazón de Tenerife*. La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava. Por su parte, Gerardo Fuentes se hizo eco de las informaciones precedentes, aunque ya con el debido cuestionamiento. FUENTES PÉREZ, Gerardo (2017): «La Parroquia», en *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 27 y siguientes.



Sin embargo, desde el inicio de la restauración el retablo comenzó a ofrecernos datos que cambiaban lo que hasta ese momento se había dicho y escrito sobre él. Lo cierto es que esta obra ha sido siempre una incógnita y, más allá del parecido con el de la Inmaculada, poco se ha podido añadir sobre el mismo. El proceso de recuperación y restauración ha arrojado nueva información que plantea otras hipótesis y despeja, en parte, esa gran incógnita que ahora damos a conocer de manera más detallada⁶.

Este hilo histórico comienza muy atrás, casi en los inicios de la construcción del primitivo templo, y enlaza con todas las reformas posteriores, finalizando en la fábrica del edificio actual y su dotación subsiguiente en lo referido a los bienes muebles.

SOBRE LOS ORÍGENES: LA CAPILLA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Como ya se sabe, la construcción de la iglesia de la Concepción se remonta a los inicios del siglo XVI, aunque desde antes debió existir una capilla provisional. El rápido crecimiento de la población y el asentamiento de numerosos comerciantes y nobles motivó su ampliación hacia 1546. En esas fechas, las familias Franchi (genoveses) y Llerena (extremeños) se comprometieron a financiar la obra a cambio de ciertos privilegios, como era habitual en la época. Los Franchi se encargaron de la capilla colateral del Evangelio, dedicada a santa Ana o a los santos Reyes; y a los Llerena les correspondió la de la Epístola, dedicada a san Pedro y san Pablo. Alonso de Llerena, llamado el viejo, y su mujer María Cabrera asumieron la responsabilidad de fundar esta capilla colateral en aquel primitivo templo⁷. La familia, originaria de Badajoz, aún no había cambiado la forma de escribir su apellido –de Llerena a Llerena–, tal y como la conocemos históricamente. Él era un personaje importante, rico y poderoso. Podemos encontrarlo vinculado a las instituciones más señaladas de la época: fue alguacil mayor, síndico general y regidor perpetuo del cabildo de la isla. Miembros de esta misma rama familiar, la llamada Llerena-Calderón, fueron los fundadores del convento clariso de San José en 1601 y en ella terminaron recayendo numerosos títulos, como los marquesados de Acialcázar y Torrehermosa y posteriormente el de Villanueva del Prado, o patronatos como el del convento

⁶ Dimos a conocer estos datos en la presentación pública del retablo tras su restauración, en abril de 2023. Posteriormente participamos en el I Simposio Internacional sobre el Retablo Iberoamericano, organizado por la Universidad de Burgos, presentando las nuevas hipótesis sobre su hechura y ampliando los datos sobre el retablo salomónico en Canarias. RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2024): «Aportaciones al retablo salomónico en Canarias», en *(Re)lecturas sobre la retablistica Iberoamericana. A mayor lucimiento y decencia del templo*. Actas del I Simposio sobre el Retablo Iberoamericano. Arte, devoción e iconografía. Burgos: Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico Alberto C. Ibáñez, Universidad de Burgos (pendiente de publicación).

⁷ MACHADO, José Luis (2022): *La casa Llerena Calderón. Familia y fortuna de los marqueses de Acialcázar y Torrehermosa*. KDP Amazon.



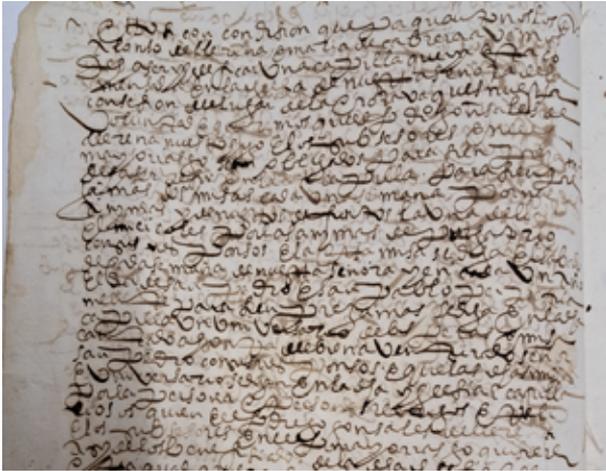


Fig. 9. APCO. Detalle del protocolo notarial de fundación de la capilla en 1545.

dominico de San Benito⁸. Alonso de Llerena o Llerena recibió de su tío Hernando una considerable herencia, lo que le permitió instituir un mayorazgo en cada uno de sus hijos y financiar la construcción de esta capilla, dándoles el derecho a ser sepultados en ella. Sus sucesores continuaron siendo patronos y pudieron disfrutar de este privilegio de enterramiento.

Entrando en los datos concretos, el 23 de diciembre de 1545, Alonso de Llerena y María de Cabrera fundaron un mayorazgo a favor de su hijo Diego González de Llerena (fig. 9). Él y sus sucesores tenían la obligación de que en la capilla que habían comenzado a hacer sus padres en la iglesia de la Concepción de La Orotava, se les dijese distintas misas el día de san Pedro y san Pablo y que se mantuviera siempre en pie y cuidada, dotada de la cera correspondiente y de los ornamentos necesarios para su altar⁹.

⁸ PERAZA DE AYALA, José (1930): «Historia de la casa de Llerena», en *Revista de Historia*, 25, 26 y 27. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

⁹ El documento original de fundación de la capilla pasó ante el escribano Gaspar Justiniano, pero no ha llegado hasta nosotros. Tenemos referencias a él a través de varios documentos fechados en 1605 ante Bartolomé Cabrejas, cuando se instituyó el mayorazgo a favor de Diego de Llerena y que fueron incluidos en un protocolo general, junto con documentación posterior. «Otrssi que el dho Diego delllerena nro hijo e los dhos sussesores en el dho mayorazgo compren la sera que fuere nesessaria para su altar y La dha capilla esen obligados a tener la dha capilla enhiesta e rreparada con los ornamentos necesarios para servicio del altar a su costa segun de que conviniere desta manera que se perpetuen (...) en La noble ciudad de san Cristobal ques enesta yslla de Tenerife en dieciocho dias del mes de marco de mill y seiscientos y sinco años». Archivo de la parroquia de la Concepción de La Orotava (en adelante APCO), caja 181-1. *Relaciones de tributos de Fábrica. Libro de relaciones de los tributos y Hacienda de la Fábrica Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de la Villa de La Orotava*. Formado por su mayordomo Don Domingo Valcárcel y Llerena. Año de 1778. Todos los documentos contenidos en el Protocolo 106, sin foliar. En 1577 el escribano público Domingo Hernández había ordenado en su testamento que una de las misas por su alma se sirviera en la *Capilla de Alonso Calderón*, lo que pone de manifiesto el uso que ya tenía al poco de terminarse.





En 1604 había colocado en ella «un San Pedro de bulto Grande con su bonete» y «un Retablo Grande con sus dos puertas al olio de la coronación de Nra. Sra.»¹⁰. Debía tratarse de un tríptico a la manera de los que presidían los dos conventos franciscanos de la población. En una de sus puertas estaba pintado san Andrés y en la otra san Ildefonso¹¹. En los años sucesivos aparecen diversas referencias al mantenimiento de la capilla, como en 1684 cuando Esteban de Llarena Calderón comparece ante el escribano para dejar constancia de la necesidad de capellán para la capellanía fundada por sus antepasados. El obispo Bartolomé García Jiménez nombró entonces como capellán a Joan Correa Amado de Sanabria, una vez vistos los informes referidos a los bienes asociados a la capellanía, calificados como «sientos y coantiosos»¹².

Debió ser a finales del siglo xvii cuando la capilla fue dotada con un nuevo retablo, tras colocarse el titular de la Inmaculada y que tuvo que presentar una estructura salomónica similar a la de este. Ejercían de patronos en esa época José de Llarena Calderón, tercer marqués de Acialcázar, y Francisca de Mesa, segunda marquesa de Torrehermosa. A ellos debió corresponder el encargo de esta pieza, que se reutilizará al comenzar el siglo xix en la nueva estructura que ahora se ha restaurado.

El seguimiento de las obligaciones de los Llarena con respecto a esta capilla continuará hasta entrado el Ochocientos, como muestra pública del poder familiar, hasta tal punto que llegan a tener piezas artísticas vinculadas a su advocación en sus casas particulares y sus miembros ejercerán cargos de relevancia durante la reforma y posterior reconstrucción de la iglesia en la segunda mitad del Setecientos¹³.

El retablo no solo servía para enriquecer el templo y potenciar la devoción a san Pedro, también era una representación del poder y el estatus familiar en una Orotava fuertemente jerarquizada. Por lo tanto, no ha de sorprender que al comenzar el siglo xix se optara por colocar el retablo que vemos hoy en día, de dimensiones mayores que los anteriores y que en un momento en el que la economía o los gustos no permitieron plantear una obra nueva se recurriera a la unión estructural

¹⁰ En la capilla había también tres imágenes: san Miguel, san Luis y san Blas. En la capilla mayor había otro «san Pedro de bulto» y en la de los Reyes «un san Pedro pequeño de bulto». APCO, caja 197-1. *Inventarios de bienes parroquiales*. Inventario de 1604.

¹¹ En el altar mayor también había un retablo «dorado de figuras al olio» y en la capilla de los Reyes «un retablo con sus puertas al olio de los Reyes y otro retablo con sus puertas de la encarnación». Ídem.

¹² Fechado en La Laguna el 3 de agosto de 1684. APCO, caja 181-1. *Relaciones de tributos de Fábrica*.

¹³ A su patronazgo siguieron Esteban de Llarena Calderón, casado con Ignacia de Nava, y a ellos Florentina de Llarena Calderón y Nava. En la mitad del siglo xviii lo eran Esteban de Llarena Calderón y Graaf y Juana María de Llarena. Uno de sus sucesores, Manuel de Llarena Calderón y Mesa, fue nombrado regidor perpetuo y alguacil mayor en 1800. Casado con Úrsula Westerling, de ellos nació Juana de Llarena Calderón y Westerling, octava marquesa de Acialcázar y séptima de Torrehermosa, que se casó en 1802 con Tomás de Nava, séptimo marqués de Villanueva del Prado e hijo del famoso Alonso de Nava. Fue la unión más numerosa de familias y títulos. PERAZA DE AYALA, *op. cit.* (1930); y PERAZA DE AYALA, José (1932): «Historia de la casa de Llarena», en *Revista de Historia*, 33 y 34. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

de lo que ya existía, aunque con la misma idea de mostrar la importancia familiar. Por otro lado, los Llarena nunca dejaron de disponer de su derecho de enterramiento en la capilla, ni siquiera en los años de construcción del nuevo edificio. Sirva como ejemplo el caso del capitán Melchor de Llarena Betancourt y Ayala, que en 1782 mandó ser enterrado en la iglesia de la Concepción «que oy se sirbe en la Yglecia del Monasterio de Religiosas del Señor San Nicolás Obispo con el motibo dela nueva fabrica de dicha Parroquial», dando continuidad a uno de los usos asociados a la construcción de la capilla desde el siglo xvi¹⁴.

Bajo las sucesivas mayordomías de Diego del Carmen, entre 1746 y 1750, las obras recogidas en los libros de fábrica de la parroquia hacen alusión, principalmente, al reparo interior del templo, debido al deterioro que acabará con su desmantelamiento¹⁵. Se anota mucha actividad relacionada con enladrillados de distintas zonas, reparaciones en general, obras en el osario o actividad de algunos pintores, como Francisco Rodríguez. Lo mismo sucede con los sucesivos mayordomos, Bartolomé Agustín de Llarena (1750-1757) y Francisco Domingo Román y Lugo (1757-1768). Es tan solo durante el período del primero cuando se menciona la capilla de san Pedro, al realizarse obras en una ventana, pero no hay ninguna mención al retablo que debió existir en ella.

Resulta curioso cómo en los años anteriores al cierre del templo (1768), cuando ya era evidente que presentaba daños irreparables, se siguieran adquiriendo bienes y se continuaran realizando obras. Parece como si no se pensara en que el edificio fuera a ser derribado, poniendo la esperanza en las reformas que se venían haciendo desde comienzos del siglo xviii. Es con Francisco Román cuando el deterioro es mucho más evidente y los arreglos intentarán salvaguardar el edificio o, en los últimos años, recaudar dinero para la nueva iglesia, entre cuyos benefactores se encuentran los Franchi y los Llarena, que ya lo eran desde los comienzos del templo primitivo¹⁶.

Durante los veinte años que duró la construcción del templo actual, entre 1768 y 1788, la labor de los mayordomos Francisco Román y de su sucesor, Domingo de Valcárcel y Llarena (1776-1820), estará directamente encaminada a la adquisición de bienes muebles, principalmente piezas de orfebrería, pinturas y esculturas

¹⁴ Estaba casado con Francisca Javier de Monteverde y Alfaro y tenía seis hijos, de los cuales el primogénito era Bartolomé de Llarena Betencourt. APCO, caja 154-1. *Testamentarias (1772-1782)*. Testamento de Melchor de Llarena Betencourt y Ayala, 9 de diciembre de 1782, ante Ángel Ginori y Viera.

¹⁵ APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*.

¹⁶ Es en este tiempo cuando se combinan actuaciones encaminadas a mejorar el templo anterior, como el enlosado del presbiterio, el arreglo del camarín y el entorno exterior, la compra de bienes procedentes de la expulsión de los jesuitas o el proceso para la adquisición de piezas de orfebrería notables, como la conocida custodia de Damián de Castro, con la recaudación de dinero una vez asumido el derribo del edificio. APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*.



nuevas o reforma de otras anteriores. De hecho, a Valcárcel se le dan plenos poderes para adquirir todo lo que fuera necesario para la dotación del nuevo templo¹⁷.

A la par que esto sucedía, los Llarena continuaron manteniendo la devoción a san Pedro. Un destacado miembro de la familia, el capitán Alonso de Llarena Carrasco, uno de los responsables de la flamante construcción, expresó en su testamento su deseo de ser enterrado junto a su primera mujer «a los pies de esta soberana Ymagen de Nra. Sra... en el sepulcro que al pie de los Escalones del Presbiterio tengo señalado... y en el que... tengo puesta una lápida de mármol»¹⁸. Su casa, levantada en la antigua calle del Agua y situada en la perspectiva final que salía del nuevo templo, era fruto de la adquisición de todos los terrenos circundantes. Se había mudado allí en 1783 y en ella poseía un oratorio privado con un cuadro dedicado a san Pedro, del que hablaremos más adelante.

¹⁷ Entre 1776 y 1781 se compran los cuadros para la sacristía y entre 1781 y 1789 se reforma el púlpito y otros elementos procedentes del antiguo templo y es cuando se produce el pleito con los Franchi a cuenta de su enterramiento.

¹⁸ El capitán de infantería y granaderos de las milicias provinciales de La Orotava, Alonso de Llarena Carrasco y Peña, había nacido en el Puerto de la Cruz y era hijo del capitán de caballos Pedro Francisco de Llarena Carrasco y Peña y de María Isabel Benítez de Lugo y Moreno. Otorgó su testamento el 2 de diciembre de 1778, en virtud de real cédula del rey dada en San Lorenzo el Real el 24 de octubre de 1778 en la que se concedía a todos los individuos del fuero de guerra poder para hacer su testamento firmado de su puño y letra. En julio de 1790 Clara María Benítez de Lugo, su segunda mujer, presentó una memoria del testamento de su marido en la que pedía ser sepultado en la iglesia de la Concepción «a los pies de esta soberana Ymagen de Nra. Sra., de cuya advocación y misterio he sido y soy especialísimo devoto, y Esclavo, en el sepulcro que al pie de los Escalones del Presbiterio tengo señalado por el Yllmo. Sor. Obispo Dn. Ant. de la Plaza, y en el que con convenio de los Sores. Beneficiados tengo puesta una lápida de mármol, y estarán trasladados los huesos de la Sra. Da. Ana Xaviera de Franchi mi difunta mujer (que de Dios goze) con su nombre y el mío a que se añadirá el día de mi fallecimiento, renunciando como renuncio al derecho, que de enterrarme tengo en mi Capilla del Sto. Ángel de la Guarda en dha Yga. y en Convento de Nra. Sora. de Gracia orden del Sr. Sn. Agustín como compatrono, que soy de él, en donde están sepultados mis padres: y otros cualesquiera, que para enterrarme me competan, sinq. por ser sepulcros mayores puedan adquirir ningún derecho por ser aquella mi voluntad determinada». Pidió que su cuerpo se colocara delante de la capilla del Ángel de la Guarda y que luego fuera trasladado a la capilla mayor, acompañado de los clérigos y comunidades conventuales, así como de las hermandades de la Misericordia, de la que había sido prioste en tres ocasiones, la del Santísimo Sacramento, Nuestra Señora de la Concepción y el Rosario, de las que era hermano y había sido hermano mayor. De sus tíos, los beneficiados Martín y Antonio Bucaille Manrique de Lara, había recibido en dote los bienes raíces, alhajas, joyas de plata y menaje de casa ante José Estévez Oramas en marzo de 1729. Tres años antes de fallecer su primera mujer, recibió de esta «alajas de oro, plata, perlas, diamantes y esmeraldas», junto con muchos otros bienes. Él mismo afirma que durante su primer matrimonio adquirió y multiplicó sus bienes. Declaraba también haberse gastado 397 pesos y 6 reales de plata en fabricar una celda con vidrieras en el convento de San Nicolás Obispo para dos sobrinas de su mujer, obra que llevó a cabo Miguel García de Chaves, dinero que entregó al coronel Juan de Franchi Grimaldi, «que cuidaba de la fábrica del convento». Dejó 100 pesos para la traslación de la parroquia a la nueva obra. De las alhajas de su casa, de las cuales le tocaba la mitad al sobrino de su mujer, el conde de Salazar, nombra una lámina de Nuestra Señora de la Concepción de conclusiones. APco, caja 154-3. *Testamentarias (1788-1790)*. Memoria de Clara María Benítez de Lugo y testamento de Alonso de Llarena Carrasco y Peña, 2 de diciembre de 1790. Alonso de Llarena tenía una capellanía por la que pagaba 560 reales anuales.

Con el nuevo templo ya concluido, en julio de 1796, Cristóbal de Urtusástegui, como beneficiado de la parroquia, adjudicó a Fernando de Llarena y Franchi, clérigo de menores, los bienes de la capellanía original fundada por Alonso de Llarena y su mujer, a los que sumó los de una segunda capellanía fundada por Alonso Gallegos en 1535, ya que ambas estaban ligadas a su familia, con la obligación de mantener las cargas correspondientes¹⁹. Este hecho confirma la continuación de la capilla una vez que se abrió la nueva construcción.

Los cambios en la orientación de la nueva iglesia, ahora con el altar mayor hacia el oeste, habían supuesto la desaparición de la emblemática capilla de san Pedro y san Pablo y su reubicación, ya que originalmente miraba hacia la cumbre y ahora lo hacía hacia el mar. También ocupaba un espacio mucho más amplio y significativamente más elevado, pero que se encontraba vacío en la inauguración de 1788, salvo por un altar provisional, tal vez un cuadro relacionado con san Pedro. Así debió mantenerse hasta la colocación del retablo actual.

SOBRE LA NUEVA CAPILLA Y SUS VICISITUDES POSTERIORES

En la inauguración del nuevo edificio, en diciembre de 1788, la parroquia de la Concepción apenas contaba con algún altar y solo el antiguo retablo de la Inmaculada destacaba en el altar mayor²⁰. Parece como si se hubiese querido abrir el templo aún sin haberse terminado. Es verdad que Valcárcel menciona altares en la nave del Evangelio, adecuados para el culto en ese año, pero debieron ser provisionales o simplemente imágenes o cuadros colocados para la apertura, ya que apunta en las cuentas que se habían mejorado sus «marcos y guarniciones doradas». Desde nuestro punto de vista se refiere a los cuadros que debieron hacer las veces de altares tras la reapertura del templo y antes de que comenzaran a colocarse los retablos, dentro de

¹⁹ Instrumento fechado el 6 de julio de 1796. APCO, caja 181-1. *Relaciones de tributos de Fábrica*. En 1784 el teniente capitán del regimiento de milicias provinciales de La Orotava, José García de Llarena Carrasco, había fundado una capellanía sobre «dos pedasos de huerta de castaños... donde dicen la Pasada de Montenegro en las cavezadas de esta Villa», en la zona de Mamio, y cuatro tributos impuestos sobre unos solares «donde dicen el Lomo de Candelaria de esta citada Villa», señalando que todos esos bienes que él ha comprado «se han de labrar y reparar de todo lo necesario a costa de los capellanes», que se digan dos misas en el día de san Isidro labrador y en el de santo Domingo. Nombra patrono de la misma al teniente capitán Antonio Melo y Estrada y en su falta a su hijo Fulgencio Melo y Estrada. APCO, caja 162-1. *Protocolos fundacionales*. Capellanía de José García de Llarena Betancourt, 3 de febrero de 1784, ante José de Montenegro.

²⁰ Algunos investigadores han estudiado la posibilidad de que también hubiese en el presbiterio un tabernáculo de madera salido de la mano de Manuel Francisco Amador, a quien la parroquia habría encargado esa obra antes de la inauguración. De esta pieza desaparecida podría proceder, según los mismos, algún elemento del retablo del Señor Preso. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2017): «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual», en *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p. 478.





Fig. 10. Detalle de uno de los huecos interiores en la pared de la capilla, oculto tras el retablo.

un lapso notablemente largo²¹. Y al menos hasta 1794 se seguirán adecuando estos altares provisionales y en general el interior del templo, con una importante actuación sobre la bóveda, que presentaba signos de desplazamiento lateral, por lo que se reforzó la construcción exteriormente con estribos.

La pared oeste de la capilla de san Pedro y san Pablo tendría un aspecto absolutamente desnudo, sin encalar y con los huecos para recibir algún tipo de estructura. Esta disposición se ha conocido durante la restauración del retablo, al poder acceder a la parte trasera del mismo y comprobar los huecos que se dejaron preparados en la construcción dieciochesca (fig. 10).

Dos de ellos coinciden aproximadamente con las hornacinas inferiores y otros dos están dispuestos de forma no coincidente, uno como acceso a un posible camarín y otro superior que se corresponde con la actual sala del Tesoro. Así mismo, el escalón sobre el que se asienta el retablo no es continuo, sino que se corta a la altura de la puerta de la sacristía y en su correspondiente a la derecha, como si se hubiese pensado en una segunda puerta lateral. El encalado de la pared solo está efectuado en el espacio que no ocupa el retablo, lo que quiere decir que se llevó a cabo una vez colocado este y no antes, de tal forma que la pared de sillares debió permanecer totalmente descubierta hasta su colocación.

¿Qué indica esta estructura trasera que no se ajusta a los huecos actuales? Probablemente los responsables del diseño del edificio pensaban en que en esa pared se colocara un retablo, pero no el que se montó finalmente. Si nos fijamos en lo diseñado por el arquitecto Ventura Rodríguez en 1784, ambas capillas colaterales debían acoger sendos retablos de corte neoclásico, no demasiado elevados, que nunca se llevaron a cabo. Sin embargo, la altura de la pared y la disposición de los huecos

²¹ De hecho, en la siguiente mayordomía de Domingo de Valcárcel, entre 1798 y 1794, se compran alfombras y esteras para colocar delante de estos altares, ya que las antiguas estaban muy deterioradas. APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*. Podría incluso haber sucedido lo mismo con el cuadro de Ánimas de Juan de Miranda, anterior al retablo que lo acogió.

indica que lo que se proyectaba para ese lugar iba a tener una estructura clásica, en el sentido tradicional de la retabística en las islas. Aunque no lo podemos saber, sí que intuimos que la pared de la capilla del Evangelio tiene la misma distribución tras el retablo de la Inmaculada; sin embargo, tanto en una como en otra se colocaron a la larga otras piezas, nunca pensadas para estos lugares.

La nueva capilla de los Larena debió permanecer así de vacía unos quince años, en los que se pudo colocar un altar provisional o un cuadro, como hemos dicho que se hizo en otras capillas de la iglesia, a la espera de que hubiera recursos, escasos tras veinte años de obras en los que se había gastado mucho dinero. Hacia 1803, siendo aún mayordomo Domingo de Valcárcel, se decidió trasladar el retablo mayor a la cabecera de la nave del Evangelio, en la antigua capilla de la familia Franchi (fig. 11)²². En esta decisión jugó un papel decisivo lo dictaminado por Diego Nicolás Eduardo, al querer conservar el antiguo retablo y diseñar una capilla mayor más acorde con los alzados de Ventura Rodríguez²³. La intención era poder colocar un tabernáculo, afín a las nuevas ideas litúrgicas y a las tendencias estéticas del momento. Quedó entonces descompensado todo el espacio transversal. A la izquierda el retablo trasladado, con sus líneas barrocas; en la capilla mayor un templete provisional de madera –el marmóreo no llegaría de Génova hasta 1824–; y a la derecha la capilla de san Pedro vacía. No obstante, nada se menciona en la documentación de esos años sobre ella ni sobre un altar que allí estuviese. Desde nuestro punto de vista esto se debe a que, desde su fundación, esta tuvo un marcado sentido privado, no entrando en las cuentas generales de la fábrica, y a que no se había colocado en la iglesia ningún retablo de nueva planta.

Esta clara descompensación espacial debió llevar a los responsables del templo, y de esta capilla en particular, a buscar la viabilidad de equilibrar la construcción. Debemos tener en cuenta que, antes de comenzar las obras de derribo del templo anterior, todos los bienes muebles fueron trasladados a otros templos o a casas particulares y la mayoría de los retablos desmontados y guardados. Bajo la mirada y la tutela del mayordomo Domingo de Valcárcel y en los últimos años de

²² También se comenzará a recaudar dinero para un nuevo tabernáculo, tal y como aparecía en los planos de Ventura Rodríguez. Hasta 1820 continuará la compra de bienes muebles, aunque en menor medida. Por ejemplo, se encarga el retrato del obispo Plaza a Luis de la Cruz, se hacen nuevos tronos y otras actuaciones menores, o se sigue el pleito con los Franchi, a cuenta de su enterramiento. Valcárcel pasará seis meses fuera de la isla, justo cuando entendemos que se colocaron los retablos de la Inmaculada y el Señor Preso, siendo encargado de las cuentas Ignacio de Larena. APO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*.

²³ «28.979 r gastados en la mudanza del altar según había mandado el Ytmo. Sr Tavira que se conformó después con la determinación del Sr. Liz. Dn Diego Eduardo que lo mandó poner donde hoy está...». APO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*, f. 177. Mencionado en HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1950): «Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava», en *Revista de Historia*, 90-91. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 142-161; y LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2009): «Comentarios en torno a un retablo. Noticias de Fernando Estévez y la actividad de su taller en La Orotava (1809-1821)», en *Revista de Historia Canaria*, 191. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna pp. 103-134.





Fig. 11. Francisco Acosta Granadilla, ensamblador; Lázaro González de Ocampo y Gabriel de la Mata, escultores. Retablo de la Inmaculada Concepción. c. 1690.

Miguel García de Chaves o de José de Betancourt y Castro, se acometió la empresa de dotar a la capilla de san Pedro de un nuevo retablo. Para ello tiraron de lo que disponían, es decir, los retablos de la iglesia anterior. Cualquiera de estas u otras personas conocedoras de la arquitectura de un retablo tuvo o tuvieron la suficiente capacidad, los suficientes conocimientos técnicos, la pericia y habilidad necesarias para montar uno a partir de piezas diferentes, dotarlo de estructura y hacer una obra consistente, unitaria y que, sin duda, imitaba al de la Inmaculada. De ahí la primera idea que se nos viene siempre a la cabeza a todos los historiadores, al compararlos.

En esta decisión también debió pesar lo que se había estado haciendo en el interior de la iglesia en esos años. La cofradía de la Vera Cruz había colocado

su retablo utilizando los restos del que tenía en el templo anterior, que había sido guardado al comenzar el derribo, y hacia 1776 la cofradía de San Fernando y San Cayetano había hecho lo propio con el suyo²⁴.

No obstante, hay un dato que puede situar mejor el momento en que se monta el retablo. En 1806, cuando hace testamento Francisca Xaviera de Monteverde, viuda de Melchor de Llarena y Betancourt, señala que quiere ser sepultada «en la capilla colateral de la Epístola en que está colocada la imagen del Sor. de los Grillos y se hallan sepultados mis hixos Dn. Melchor y Dña. Juana Nepomuceno Llarena y Monteverde»²⁵. Si el retablo de la Inmaculada fue trasladado a la nave del Evangelio hacia 1803 y en 1806 ya se veneraba en la capilla de san Pedro a la imagen del Señor Preso y había enterramientos en el sepulcro, podemos deducir que el retablo ya estaba allí colocado. Por lo tanto, debemos afirmar que entre 1803 y 1805 en la capilla de los Llarena se levantó un nuevo retablo con piezas de otros, entre los cuales debió estar, sin duda, el que había ocupado esa capilla hasta la demolición. Por esa razón, ninguno de los huecos coincide con lo proyectado en la pared. Gracias a la labor de los restauradores se ha podido ver y estudiar de cerca cómo se fueron ensamblando los distintos elementos, adecuando cada pieza al lugar que le correspondía y reutilizando, cambiando o creando todo lo que era susceptible de formar parte de esta obra.

Tras la colocación de este retablo, curiosamente no dedicado ya a san Pedro, sino al Señor Preso, la familia continuó manteniendo el patronato de la capilla y conservó su derecho a enterramiento en ella. Resulta evidente que durante la construcción del nuevo edificio se tuvo muy en cuenta a quiénes financiaban la obra, especialmente a aquellas dos familias titulares de las capillas colaterales. Hoy en día podemos apreciar en el suelo y a simple vista las losas de entrada a los sepulcros, más visible en el caso de los Llarena. Debemos recordar que los Franchi mantuvieron un largo litigio sobre su monumento funerario de mármol, hoy adosado a la pared norte y que permanece vacío. El derecho familiar a ser enterrado bajo la capilla de san Pedro permanecía intacto en el marco de la nueva construcción. Quiere esto decir que se planificó previamente que en aquel lugar iban a seguir siendo sepultados los miembros de la familia y que para ello se diseñó un espacio abovedado con varios sepulcros, al que se accedía tras retirar una enorme losa en la que aún se pueden ver las anillas. Sin embargo, apenas hay miembros de la familia Llarena enterrados

²⁴ En 1834 esta cofradía se lamentaba del estado de este retablo reutilizado, ya que unos años antes se había levantado de nueva planta el de Ánimas, entre 1814 y 1815. En 1852 se produjo un curioso cambio. El retablo que se había colocado en la capilla dedicada a la Virgen de Candelaria se trasladó a la de san Fernando y en el lugar de la Candelaria se puso el que había pertenecido al Cristo Predicador que, procedente del convento dominico, permanecía sin uso en la iglesia de San Juan, aunque modificando la policromía para adaptarla a los nuevos tiempos. APCO, caja 148-2.2, *Cuentas de fábrica (1827-1869)*. Referido en LORENZO LIMA, *op. cit* (2009).

²⁵ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE (en adelante AHPT), *Archivo Rodríguez Mesa*, ficha procedente del Protocolo Notarial 3093, ante Crispulo de Montenegro, f. 83 y 83v., fechada el 7 de abril de 1806.





Fig. 12. Arriba: apertura del sepulcro de los Llarena en los años 70 del siglo xx. Abajo: estado actual de la losa de entrada. En el centro: detalle de las inscripciones escritas en las tumbas. A la derecha: aspecto de la bóveda cuando fue abierta.

allí. Esta circunstancia resulta lógica en esa época, debido a las nuevas normas de enterramiento y ante la posibilidad, expresada por varios de sus miembros, de ser sepultados en el cementerio provisional. Así lo afirmaron el capitán Bartolomé de Llarena Monteverde en 1816 o el presbítero Juan Antonio de Llarena y Betancourt al año siguiente²⁶ (fig. 12).

²⁶ El capitán de milicias Bartolomé de Llarena Monteverde mandó que se le enterrara «en el cementerio provicional o en el permanente quando se concluya». APCO, caja 157-2. *Testamentarias (1815-1816)*. Testamento de Bartolomé de Llarena y Monteverde, 6 de octubre de 1816, ante Calixto Perdomo Betancourt. Por su parte, Juan Antonio de Llarena y Betancourt, presbítero nacido en Teguiise pero vecino de La Orotava, expresó su deseo de ser enterrado en el cementerio provicional o en el permanente si lo hubiere y si no en la iglesia de la Concepción. Dice que todos los ornamentos que él hizo y los que heredó de su tío Agustín de Llarena, incluidos un cáliz y unas vinajeras de plata sobredorada, los dejó en la sacristía del convento de San Nicolás, donde decía misa, y que todo pereció en el incendio que tuvo lugar en la noche del 29 de octubre de 1815. APCO, caja 157-3. *Testamentarias (1817-1819)*. Testamento de Juan Antonio de Llarena y Betancourt, 19 de julio de 1817, ante Domingo González Regalado. El cementerio provicional fue inaugurado en junio de 1816 en el solar que había ocupado la iglesia del convento de San Lorenzo, pero fue clausurado en febrero del año siguiente. Véase RODRÍGUEZ MAZA, José Manuel y TORRES RAMOS, Pablo Domingo



Fig. 13. Atribuido a Francisco Alonso de la Raya. Señor Preso, llamado antiguamente Señor de los grillos. Siglo XVII.

La devoción familiar al nuevo titular del retablo, llamado en la documentación de principios del siglo XIX como *Señor de los grillos*, parece haber cobrado gran importancia desde su colocación en la capilla (fig. 13). El citado presbítero Juan Antonio de Llarena Betancourt señaló, al testar, que la cera que se encontraba en un cajón del comedor de su casa debía entregarse a sus albaceas para su entierro, pero que el cajón «pertenece al Señor de los Grillos que se venera en la Parroquia Matriz, por lo que se le entregará a su Mayordomo», ya que le tiene gran devoción y siempre había contribuido con veinte pesos anuales para la función del martes santo, algo que quiere que se siga haciendo durante los dos años siguientes a su muerte²⁷. Y en junio de 1839, el también presbítero Manuel Hernández de Mesa otorgó poder a Ignacio de Llarena y Franchi para administrar sus bienes, ya que se marchaba a Cuba. En el

(2024): *Bicentenario del Cementerio Municipal de La Orotava (1823-2023)*. La Orotava: LeCanarien Ediciones y Canaragua.

²⁷ *Ibidem*. Testamento de Juan Antonio de Llarena y Betancourt, 19 de julio de 1817, ante Domingo González Regalado.

documento ordena que, en caso de fallecimiento, se dedique lo que se obtenga del alquiler de una casa en la calle León a la función del Señor Preso, para que se le dé culto a la imagen²⁸. Por su parte, la devoción a san Pedro penitente, acompañante del Señor Preso, se relanzó al encargarse a Fernando Estévez la reforma de la antigua escultura y posteriormente una nueva de san Pedro Apóstol, junto con su también reutilizado retablo en la primera capilla de la derecha, en la nave de la Epístola²⁹.

AÑADIDOS Y ELIMINACIONES EN EL RETABLO A PARTIR DE 1805

La restauración ha permitido entender cómo se fue montando el nuevo retablo en los primeros años del siglo XIX. Partiendo de la base de que las piezas con las que se levantó provienen de, al menos, tres retablos de entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, planteamos la hipótesis de que buena parte de él, al menos lo que corresponde al primer cuerpo y parte del segundo, formaban parte del retablo anterior de la capilla. Para el ático se reutilizaron y se crearon elementos que deben corresponder a la decoración de un tercer retablo algo posterior o, al menos, de algún componente decorativo procedente de la antigua iglesia. En el caso de otras piezas, como los tableros del banco representando a un gallo y a un león, también estaríamos hablando de piezas readaptadas al lugar que ocupan, a las que se les añadieron rocallas laterales. Además, al contrario de lo que se pensaba, son idénticas y ambos leones estaban coronados³⁰. Este hecho pone en valor su relación directa con el santo al que está dedicada la capilla.

A diferencia del retablo de la Inmaculada, para la nueva composición se plantearon tres hornacinas para el primer cuerpo, una para el segundo, junto con dos cuadros y un tercer cuadro para el ático. Esta disposición permitió articular una estructura tradicional de dos cuerpos y ático y tres calles, separadas por columnas salomónicas. También facilitó equilibrar la nave de la Epístola con una pieza muy similar a la de la nave del Evangelio. Con todo, al poco de ser colocado sufrió diversas intervenciones en las que se añadieron piezas y se eliminaron otras. Ahora sabemos que una de las modificaciones más importantes fue la incorporación de la

²⁸ El 17 de enero de 1848 se hace copia, confirmando la muerte del citado y declarando heredero a Larena, entregándole mil ducados. АНРТ, *Archivo Rodríguez Mesa*, 93. Signatura provisional.

²⁹ La anterior imagen de las lágrimas de san Pedro, hoy en el Tesoro de la parroquia, ocupaba una capilla a los pies de la anterior iglesia que servía para los enterramientos de los clérigos. Aunque reformada por Fernando Estévez hacia 1820, se había relacionado con Sebastián Fernández Méndez el joven. No obstante, los últimos estudios afirman que se trata de una obra muy anterior, relacionada con Francisco Alonso de la Raya, autor de la escultura del Señor Preso. TORRES LUIS, Pablo C. (2017): «Escultura», en *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. La Orotava: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 143 y siguientes.

³⁰ HERNÁNDEZ MURILLO, Pedro (2004): «Lectura iconográfica de los relieves del retablo del Señor Preso. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, 20. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 155-166.





Fig. 14. De izquierda a derecha: hornacina y sagrario durante la restauración e inscripciones en la parte trasera de la hornacina. Segunda mitad del siglo XVIII.

hornacina central. En su parte trasera ha aparecido una inscripción que nos habla de su procedencia, muy diferente al resto de piezas. En ella puede leerse:

GERONIMO JPH PRIETO DEL HOYO, Y S (u mujer) ISABEL ANTONIA DE LLARENA CARRASCO. NICHU Y SAGRARIO DORADO, Y PINTADO 1775. SE ACABÓ EL DÍA...³¹.

Este dato ha permitido no solo fechar la hornacina, sino también entender cómo acabó colocada en este retablo. El matrimonio formado por Isabel de Llarena Carrasco y el capitán Gerónimo Prieto del Hoyo había hecho testamento en 1764, al que añadieron dos codicilos posteriores³². Él moriría en febrero de 1778, lo que llevará a su viuda a dictar un nuevo testamento un año después, en el que confirmó el sepulcro que habían señalado anteriormente, frente al «Altar de Nuestra Señora del Rosario» en el convento dominico de San Benito (fig. 14)³³.

³¹ No ha podido leerse entera por las dificultades de su colocación y ante el peligro de mover la hornacina. En noviembre de 2022, mientras se limpiaba esta hornacina apareció también un pequeño papel doblado detrás de una de las conchas que dice: «Al P. Fr. Antonio Ortega del Orden de Preds, en la Villa de La Orotava». Ortega fue alumno en el convento de San Benito al menos en 1772.

³² El testamento lleva fecha del 16 de junio de 1764 y los dos codicilos fueron añadidos el 9 junio de ese mismo año y el 16 de junio de 1769, todos ante el mismo escribano. APCO, caja 154-1. *Testamentarias (1772-1782)*. Testamento de Isabel Antonia de Llarena Carrasco, 30 de mayo de 1779, ante José de Montenegro.

³³ Ella era la hermana del ya citado Alonso de Llarena, responsable de la fábrica parroquial. Pide que se le haga misa «en el Altar del oratorio de mis cazas, según que para ello tengo privilegio», que su cuerpo se traslade al citado convento, donde se le han de hacer las misas, que cada domingo y fiesta de ese año se le diga una misa en «el Altar de Nuestra Señora del Rosario» y que «se enciendan quatro hachas sobre mi sepulcro». Ídem.



La inscripción hallada tras la hornacina hace referencia a un dato que se recoge en ese segundo documento. En él declara «que después de otorgado dho nuestro testamento hicimos un Camarín, Nicho, Altar y Sagrario, para Nuestra Sra del Rosario, y pusimos una rosa de Esmeraldas nuestra en una hoya, que hicimos componer de dha Santa Ymagen, fuera de otras cosas para su adorno, en que gastamos muchos pesos por lo qual revoco una clauzula de dho testamento, en que disponía, que cada diez años, se diese lo nesario para comprar una gala, o Manto para dha Santa Ymagen»³⁴. Esto sucedía en 1775, tal y como aparece en la inscripción. La bellísima hornacina, dorada, policromada y adornada con interesantes trabajos calados en la madera, fue llevada a la Concepción e incrustada en el retablo del Señor Preso hacia 1809, ya que el retablo de donde procede fue desmontado en torno a ese año³⁵. No obstante, no se pudo añadir la peana, que se quedó en el convento y fue reutilizada en el actual retablo del Nazareno, en la iglesia de Santo Domingo. Como peana alternativa, se modificó una antigua basa procesional, dato descubierto durante la restauración. Sí pudieron añadirse otros elementos procedentes del retablo dominico, como los estípites y la venera con el anagrama de la Virgen. La hechura del conjunto, así como la calidad del oro utilizado, nos lleva a situar su autoría en el ámbito de los mejores maestros retablistas de la segunda mitad del siglo XVIII³⁶.

Dos elementos más fueron también reutilizados: el frontal de altar y el sagrario. El frontal está formado en realidad por dos frontales superpuestos. El de la parte trasera debe corresponderse con el efectuado por Benjamín Sosa en 1916³⁷. Sin embargo, el delantero y que podemos ver la mayor parte del año presenta una decoración muy similar a la de la hornacina y que coincide con otras obras fechadas en el siglo XVIII. Tiene parecidos con el frontal del retablo de la Inmaculada, pero se asemeja bastante más a la decoración del retablo mayor de la iglesia del Dulce Nombre de Jesús de La Guancha. El primero se ha adscrito a fray Gerardo de Abreu,

³⁴ Señala también que sus bienes los recibió por herencia de su tío Miguel Benítez de Lugo, tras la partición con sus hermanos, además de los que le tocaron de su marido, que multiplicaron durante el matrimonio. Dice que hizo donación a su hermano Alonso de las casas que tenía en la calle del Agua, donde está fabricando en ese momento. Otro dato interesante es que lega a la Virgen del Rosario un pescadito de oro y esmeraldas que ha de ser registrado en el inventario de joyas de la imagen «con obligación de prestarlo para que lo use la Santa Ymagen de Nuestra Señora de la Concepción de la Parroquial de su título de esta Villa en su día en cada Jueves de Corpus, y en alguna fiesta extraordinaria y quiero que se ponga copia de esta cláusula en los libros de cofradías de dos dhas Stas Ymágenes» y que «el oratorio que está en mis casas se conserve en ellas y con los ornamentos para decir misa». *Idem*.

³⁵ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2017): «José de Betancourt y el dibujo de un tabernáculo moderno. Noticias sobre la reconstrucción del convento de San Benito de La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, 199. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 208.

³⁶ Se ha querido ver en estas piezas la mano de Guillermo Beraud, pero si atendemos a la cronología del encargo de la hornacina en 1775 sería imposible catalogarlas como obras suyas.

³⁷ En 1916 Benjamín Sosa recibió 25 pesetas «por pintar imitando mármol los dos frontales de los altares de la Concepción y Señor Preso». APCO, caja 147-2. *Cuentas de Fábrica (1914-1919)*. Recibo fechado el 23 de junio de 1916.



Fig. 15. Detalles del frontal dorado. Siglo XVIII.

pero el segundo es obra de Manuel Francisco Amador³⁸. La decoración de este bello frontal del Señor Preso está hecha a base de rocallas trabajadas en oro, combinadas con flores de diversos colores, formas y tamaños, muy similares al ejemplar de La Guancha. De nuevo estamos ante una pieza mueble reutilizada y colocada para la conformación del nuevo retablo, aunque es difícil situarla en su contexto, ya que, tras la reapertura del templo, los altares provisionales pudieron hacerse con piezas del mobiliario del edificio anterior. No obstante, el parecido con la hornacina podría indicarnos que fue otra de las piezas que se obtuvieron del retablo dominico del Rosario (fig. 15).

El segundo de estos elementos es el sagrario, una pieza singular y muy interesante con un significado litúrgico que va asociado al propio retablo como pieza mueble. Su tipología recuerda al de la Inmaculada, ambos de planta mixtilínea y paneles separados por columnas salomónicas que aquí son de cuatro vueltas que incorporan la vid como decoración en las acanaladuras. Está dorado y policromado a base de azules, verdes y dorados y decorado con rocallas y flores. Los remates son también sugestivos, a modo de florones, recuperados tras estar dispersos por distintos lugares. Al abrirlo podemos ver la decoración trasera de la puerta, con el cordero

³⁸ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2022): «De Madeira a Canarias. Fray Gerardo de Abreu (1748-1787...) y los frontales pintados de altar», en *Revista de Historia Canaria*, 204. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 21-45.





Fig. 16. De izquierda a derecha: detalles de *San José con el niño* y *San Esteban*, durante la restauración.

de Dios dorado sobre fondo rojo. El sagrario tiene en su interior una hornacina flanqueada por decoraciones a base de rocallas.

La estructuración del retablo permitió colocar tres hornacinas en el primer cuerpo, en las que se dispusieron la ya citada imagen del Señor de los grillos y dos esculturas a los lados que han variado con el tiempo³⁹. En el segundo cuerpo del retablo se incluyeron una hornacina central y dos cuadros laterales. Esta hornacina superior estuvo ocupada sucesivamente por una imagen de san Daniel y otra de san Joaquín, pero fue eliminada en la reforma de comienzos del siglo xx y sustituida por el cuadro de Gaspar de Quevedo representando a *Santo Domingo de Guzmán*⁴⁰. El momento en el que se colocó este lienzo, al que se le tuvieron que añadir dos bandas laterales para poder adaptarlo al ancho que ocupaba la hornacina, debió aprovecharse

³⁹ En 1850 figuraban las esculturas de santa Elena y santo Tomás de Aquino; hacia 1870 se apuntan las de santa Elena y santa Clara, y una de san José con el niño colocada en un nicho sobre la mesa de altar; en 1911 esta imagen de san José está colocada en el primer cuerpo, junto con otra de la Virgen Milagrosa; y en 1920 figuran de nuevo san José y una nueva escultura, en este caso del Corazón de María, y delante las de san Roque y el Poder de Dios; en los últimos años han estado colocadas las imágenes de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier que proceden del desaparecido colegio jesuita de San Luis Gonzaga y que desde antiguo estuvieron flanqueando el retablo de Ánimas, donde ahora han regresado.

⁴⁰ Tratamos este asunto en particular en otro artículo de esta publicación. En una fotografía de hacia 1890 puede verse la hornacina en el segundo cuerpo y la decoración que ahora se ha recuperado en la hornacina principal. En el inventario de 1850 se dice que en esa hornacina superior está san Daniel. Sin embargo, en el de 1870 se menciona a san Joaquín. Puede deberse a una confusión o a que hubo dos esculturas diferentes.

también para eliminar parte de los elementos que pertenecían originariamente a la hornacina del Rosario. Fue cuando desaparecieron los estípites, la concha y el anagrama que hoy se han podido recuperar gracias a que se conservaban en dependencias del Museo; también los dos angelitos pintados sobre tabla que se situaban a los lados. Los otros dos lienzos del segundo cuerpo se corresponden con *San Esteban*, a la derecha, y *San José con el niño*, a la izquierda (fig. 16). Una vez analizados de cerca, se corresponden con dos pinturas que claramente fueron hechas para un retablo y que deben ser datadas en el siglo XVIII, por lo que estimamos que procederían de la pieza que hubiese en la capilla anteriormente, máxime si tenemos en cuenta las dos advocaciones, correspondientes a dos de los nombres más frecuentes entre los miembros de la familia Llarena. Ambos lienzos siguen los modos establecidos por Quintana en la pintura canaria del Setecientos, tanto en composición como en la construcción de los rostros y las vestimentas.

Tras la restauración, el *San José* ha recuperado la luz y el brillo de los colores. El santo aparece portando al niño Jesús, que extiende sus brazos para abrazarlo, mientras sujeta la vara de flores blancas. El fondo se ha tratado de manera sencilla, con un paisaje bajo en el que se puede ver una línea continua de árboles. Las figuras presentan una línea más oscura que recorre los contornos, probablemente para que fuera bien apreciada desde lejos. *San Esteban* presenta mayores calidades y sigue las pautas de representación del protomártir, que en este caso porta las piedras de su martirio. Destaca el acabado de la dalmática y el tratamiento del rostro, que mira a la figura de Cristo, que aparece en un rompimiento de gloria a la izquierda. La escena se desarrolla también en un paisaje bajo en el que sobresale una segunda escena que representa la lapidación del santo⁴¹. Para el ático se adaptó un cuadro que representa el *Sacrificio de Isaac*, claramente recortado y adaptado a la forma lobulada que lo acoge. De hecho, a su izquierda puede verse un dedo de la mano de otro personaje que fue eliminado al recortarlo. La fuente de esta pintura es un grabado de entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII salido de las manos de Egbert van Panderen, a partir de la obra de Pieter de Jode (I). Estas peculiaridades nos hacen suponer que proceda de un oratorio privado, debiendo ser situado igualmente en el siglo XVIII (fig. 17).

Además de estos datos, el análisis de la madera ha constatado que el retablo nunca fue dorado ni policromado, circunstancia que era más frecuente de lo que podemos pensar⁴². Una vez concluido debió presentar un aspecto desigual motivado por los distintos tonos de la madera utilizada, tea y cedro principalmente, a los que habría que añadir otras diversas usadas para completar la decoración. Pos-

⁴¹ La escena del martirio de san Esteban podemos encontrarla en un cuadro de Cristóbal Hernández de Quintana que se conserva en la sacristía principal, pero también en uno de los cuadros del segundo cuerpo del retablo del Evangelio de la iglesia de San Agustín de la misma población, una obra vinculada a Gaspar de Quevedo, en la que también aparece el martirio en una segunda escena.

⁴² Pensemos que el retablo de la Inmaculada no se doró hasta 1717 o que los retablos mayores de las iglesias de San Agustín, en La Orotava, o de Nuestra Señora del Pilar, en Santa Cruz de Tenerife, ambos del siglo XVIII, continúan hoy en día con la madera en su color.





Fig. 17. De izquierda a derecha: grabado de Pieter de Jode (I) y *Sacrificio de Isaac*, durante su restauración.

teriormente se decidió darle la capa de estuco grisáceo, pétreo –casi en referencia al titular de la capilla–, para prolongar y unificar el efecto de la piedra de toda la iglesia. Hay zonas del retablo, menos visibles desde el suelo, en las que estas labores de estucado y policromía parecen haberse hecho solo para ser vistas desde lejos, con pinceladas muy rápidas y no demasiado precisas.

A diferencia de lo que sucede en los libros de fábrica anteriores, en la documentación del siglo XIX y principios del XX conservada en el archivo parroquial ya comienza a hacerse referencia a este retablo y su mantenimiento, de lo que deducimos que la capilla comenzó a perder el carácter privativo que hasta entonces disfrutaba. Por ejemplo, en 1851 se hizo una puerta pequeña en lo alto de la capilla, que aún hoy puede verse, aunque no está claro su uso⁴³. Mientras fue párroco Inocencio García Feo se llevaron a cabo numerosas actuaciones en el interior del templo, no solo como mantenimiento o mejora de distintos elementos, sino también con un trasfondo estético que parecía buscar la unificación estilística. La mayor parte de estos trabajos fueron realizados por el pintor Benjamín Sosa, a través de la empresa de Diego Casanova, muy activo en las primeras décadas del siglo XX en La Orotava. Ya hemos dicho que Sosa pintó un frontal imitando mármol para el retablo en

⁴³ 20 reales por la «hechura de una puerta pequeña en lo alto de la Capilla del Señor Preso». APCO, caja 148-2.2. *Cuentas de fábrica (1827-1869)*. Al año siguiente se gastaron 10 reales en la «composición de los belos para los nichos del Sor. Preso y la Purísima».

1915, pero también llevó a cabo otras actuaciones⁴⁴. Apenas cuatro meses después Adán Bello realizó un adorno de pasta de madera para colocar en el frente y sobre el nicho central⁴⁵. Y en diciembre fue el carpintero Antonio Morales el que colocó una serie de adornos en el retablo⁴⁶. En 1917 será el carpintero Víctor García el que intervendrá en este retablo y en el de la Virgen de Candelaria y en 1919 lo hará Nicolás Perdigón, aunque solo en las basas procesionales del paso de Semana Santa⁴⁷.

Finalmente, en la capilla se encuentra colgado un interesante lienzo de grandes dimensiones representando *Las negaciones de san Pedro* y que curiosamente no aparece en la fotografía de hacia 1890 ni en los inventarios de la parroquia hasta 1920⁴⁸. La escena tiene lugar de noche, lo que propicia el estudio de la luz y los contrastes al modo caravaggista, con un edificio de líneas clásicas como telón de fondo. A la izquierda, una mujer porta una vela que ilumina y señala al apóstol, que se muestra sorprendido y temeroso. Un soldado a la izquierda del santo lo mira fijamente mientras un cuarto personaje lo sujeta por la muñeca. Otro grupo de cuatro personajes, uno de ellos de espaldas al espectador, colocados alrededor de una mesa en la que juegan a las cartas e iluminados por una segunda vela, señalan a san Pedro al reconocerlo y parecen verter las afirmaciones que luego negará el apóstol. Exceptuando al santo, todos los personajes van vestidos a la manera del siglo XVII (fig. 18).

El cuadro ha sido adscrito a diversos autores tanto foráneos como canarios, cobrando mayor fuerza su catalogación dentro de la órbita de Quintana⁴⁹. Se trata de una versión de un lienzo del mismo título, obra del pintor flamenco Gerard Seg-

⁴⁴ El 4 de marzo 1916 recibió 61 pesetas «por retocar tres cuadros de la iglesia, dos de ellos para la Capilla de la cárcel»; en mayo de ese mismo año recibió 85 pesetas «por restaurar el cuadro de S. Antonio colocado sobre la puerta del Bautisterio» y 45 «por pintar imitando mármol la vitrina para la reliquia de San Antonio», vitrina que había hecho Juan Benigno en abril. APCO, caja 147-2. *Cuentas de Fábrica (1914-1919)*, f. 25 y siguientes.

⁴⁵ En octubre de 1915, Adán Bello recibió 50 pesetas «por un adorno de pasta para colocar en el frente y sobre el nicho del Sr. Preso». En esos mismos días, Benjamín Sosa recibió 350 por «pintar y decorar la Capilla del Bautisterio». *Ibidem*, f. 19.

⁴⁶ El 27 de diciembre de 1915 el carpintero Antonio Morales, a través de Diego Álvarez Casanova, recibió 3,50 pesetas por un día «invertido en colocación de los adornos del Altar del Sor. Preso». Ídem.

⁴⁷ En enero de 1917 se le pagaron 16,92 pesetas al carpintero Víctor García, a través de Diego Álvarez Casanova, por los días trabajados en «los altares de la Candelaria y el Sor. Preso», y a Antonio Álvarez por lo mismo en el del Corazón de Jesús. Ídem. En abril de 1919 se le pagaron 50 pesetas a Nicolás Perdigón para «gastos de pinturas invertidas en arreglar las basas de la Magdalena y Señor Preso» y 120 más «por arreglar, mejor dicho, por pintar las referidas basas imitando mármoles». *Ibidem*, f. 55. Los trabajos de carpintería o la «composición» de cuadros seguirán apareciendo en sucesivas cuentas. APCO, caja 150-3. *Justificantes y recibos*, f. 111.

⁴⁸ En ese año aparece mencionado de forma errónea como «en la pared de la capilla del Señor Preso, un cuadro grande que al parecer representa la Adoración de los Reyes». APCO, caja 197-1. *Inventarios de bienes parroquiales*. Inventario de 1920.

⁴⁹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.





Fig. 18. Anónimo. *Las negaciones de san Pedro*. Siglos XVII-XVIII.
Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.

hers, de cuyo taller salieron numerosas obras similares⁵⁰. Este de La Orotava es una copia bastante fidedigna, incluso en tamaño, de la que se conserva en la iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria, catalogada como obra del taller de Seghers⁵¹. En ambas aparece el fondo arquitectónico, un elemento que no está ni en el original ni en muchas de las copias grabadas. El lienzo orotavense tampoco presenta el mismo tratamiento en las facciones de los personajes, más cercanos a la plástica canaria. La composición fue grabada por Schelte Adamsz Bolswert y difundida ampliamente, tanto en la versión original como en la de espejo, algo muy frecuente en la impresión de grabados. La obra de Seghers fue muy conocida y podemos verla incluida en el lienzo *Apeles pintando a Campaspe*, también denominado *Alejandro en el estudio de Apeles*, un óleo sobre tabla pintado por Willem van Haecht hacia 1630 y que hoy se conserva en el Mauritshuis de La Haya.

Existen distintas versiones a partir de ese original, como la conservada en la Universidad de Granada, obra del pintor Esteban de Rueda, de la segunda mitad del siglo XVII y que presenta el cambio en la orientación; lo mismo que sucede con la copia del Museo de la Catedral de Badajoz. De entre las conservadas en Tenerife,

⁵⁰ El original es un lienzo fechado hacia 1620-25 y conservado en el Museo de Arte de Carolina del Norte.

⁵¹ SANZSALAZAR, Jahel (2004): «Las negaciones de san Pedro», en *La huella y la senda*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, p. 343.



Fig. 19. Anónimo. *Las negaciones de san Pedro*. Siglos XVII-XVIII.
Colección particular, Tenerife.

la que nos resulta más interesante es el lienzo que estaba en el oratorio privado de la casa de Alonso de Llarena en La Orotava, mencionado en su testamento ya que se le había puesto un «marco nuevo tallado y dorado»⁵² (fig. 19).

Resulta interesante comparar las tres versiones de las que hablamos y señalar algunos parecidos y otras tantas diferencias. Los tres cuadros (iglesia de San Francisco de Asís, Las Palmas de Gran Canaria; iglesia de la Concepción, La Orotava; y colección particular) parten del mismo grabado ya citado y tienen aproximadamente las mismas grandes dimensiones. La escena descrita se desarrolla de la misma manera ya señalada, pero en el ejemplar de colección particular se da una curiosa particularidad y es que se ha añadido un personaje, un tercer soldado en la parte más elevada del grupo. Por las fuentes consultadas, parece ser una licencia del pintor, ya que no está incluido en otras versiones, lo que nos lleva a plantear la hipótesis de que se quisiera representar a algún personaje en concreto, quizás relacionado con la familia comitente. Su colocación en ese lugar transforma sensiblemente el sentido de lo representado, ya que oculta la mano del soldado situado a su izquierda y que, en los otros dos casos, señala a san Pedro. En este mismo lienzo varía el número de lanzas, siendo aquí seis, así como el fondo arquitectónico, que, aunque muy pare-

⁵² «Ytt la guarnición, y remate del quadro del Sor. San Pedro, que no la tenía con madera, tallado, oro y dorado». APCO, caja 154-3. *Testamentarias (1788-1790)*. Memoria de Clara María Benítez de Lugo y testamento de Alonso de Llarena Carrasco y Peña, 2 de diciembre de 1790.



cido, tiene algunas diferencias y está desplazado más hacia el centro. En cuanto a la indumentaria, salvo pequeños detalles, los tres reproducen fielmente el grabado. A pesar de que en el cuadro que tenía Alonso de Llarena en su casa podemos encontrar similitudes con las formas de trabajar de Quintana, lo cierto es que no podemos relacionarlo con él, ya que presenta calidades que el pintor canario no solía alcanzar. Por último, debemos hacer mención a los marcos de los dos cuadros conservados en La Orotava. El de la iglesia de la Concepción es un marco de época, pintado en negro con algunas decoraciones muy presentes en cuadros de Quintana. El de colección particular tiene el marco original del siglo XVIII, tallado y dorado tal y como es mencionado en el testamento de Alonso de Llarena. No obstante, tiene un marco pintado sobre el propio lienzo, circunstancia que se da en otros casos similares en el tránsito de los siglos XVII y XVIII y que podemos deducir también cuando en dicho testamento se dice «guarnición... que no la tenía con madera».

Salvo algunas otras actuaciones concretas, como la colocación de cristales en las hornacinas laterales, el retablo del Señor Preso ha llegado hasta nuestros días en bastante buen estado, excepto por un desplazamiento hacia delante que se debió dar al poco de ser colocado, debido al empuje del cuerpo superior. Como vemos, la restauración ha permitido despejar buena parte de las incógnitas que lo han rodeado, pero aún quedan otras.

EL RETABLO DEL SEÑOR PRESO EN EL ÁMBITO DEL RETABLO SALOMÓNICO EN CANARIAS

Por último, vamos a situar brevemente esta obra en el contexto de la retablistica canaria de entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, fechas que se corresponden con la época de procedencia de las distintas piezas que lo conforman. En ese período se desarrolló en el Archipiélago un amplio abanico de soluciones que incluían la columna salomónica como eje vertebrador de los retablos. El análisis pormenorizado de estas piezas requiere estudios más amplios, pero siempre salta a la vista la posición de Canarias como punto singular en el tránsito atlántico y ejemplo de las influencias recibidas a nivel estructural y compositivo. En ese ciclo se afianzó en las islas la idea de lo salomónico, extendida casi como modelo único, pero dentro de un amplio espectro de soluciones tipológicas usadas en España, Portugal y América y que encontraron en el Archipiélago el espacio necesario para desarrollarse como síntesis del retablo barroco iberoamericano⁵³.

⁵³ REGA CASTRO, Iván (2006): «Entre España y Portugal. Las influencias del salomonismo sobre entalladores y ensambladores hacia 1700: el arte del Barroco en el antiguo reino de Galicia», en *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, Gobierno de Canarias y Comité Español de Historia del Arte, 427-436. GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (2007): «Relaciones entre el arte de Andalucía y Canarias», en *Temas de estética y arte*, 21. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pp. 117-148.



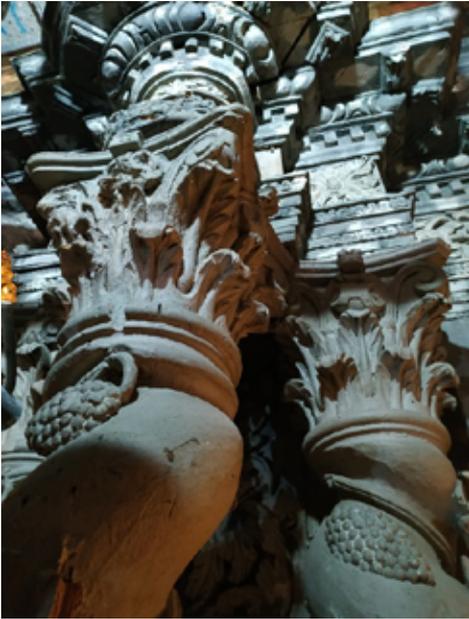


Fig. 20. Detalle de los capiteles y columnas del retablo del Señor Preso durante su restauración.

Será a lo largo del siglo XVII cuando gracias a todas las influencias recibidas y el intercambio habido de materiales y piezas se dará lugar a un modelo particular, igual de efectista, pero claramente insular, siempre en la forma que debe entenderse la adaptación del Barroco en Canarias⁵⁴. Los artistas que desarrollaron su labor desde el siglo XVI hasta bien entrado el XVII serán los que sentarán las bases y enseñarán a sus aprendices, quienes acabarán desarrollando este arte de manera más local y diferente, especialmente en un ámbito insular como el nuestro⁵⁵.

Con la restauración de este retablo se ha puesto de manifiesto la importancia, la presencia y la evolución que el modelo salomónico tuvo en la retablística canaria, a partir de las últimas décadas del Seiscientos y hasta bien entrado el Setecientos. El retablo del Señor Preso vendría a ejemplificar la tipología más frecuente en las islas: dos cuerpos y ático y tres calles. Entre ellas las columnas salomónicas, simples, dobles o triples, como en este caso, de hasta siete vueltas y con decoración vegetal

⁵⁴ CALERO RUIZ, Clementina (2000): «El uso de la madera en los retablos y esculturas del Barroco en Canarias», en *El Pajar. Cuaderno de etnografía canaria*, 7. La Orotava: Asociación Cultural Día de las tradiciones canarias, pp. 71-75. PÉREZ MORERA, Jesús. (2014): «El retablo isleño y su elaboración. Una aproximación a su diseño, construcción y materiales», en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 531-568.

⁵⁵ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier (1996): «Concordancias artísticas entre el Barroco de Canarias y Brasil», en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 624-643.





Fig. 21. Detalle del primer cuerpo del retablo de la Inmaculada.

en las acanaladuras. Aquí ejercen de elemento sustentante y son muy importantes en el conjunto, sirviendo para equilibrar las tensiones de la propia arquitectura de la pieza. Esta función irá transformándose a lo largo del siglo XVIII, perdiendo esa función y convirtiéndose en un elemento únicamente decorativo y testimonial de un estilo (fig. 20).

Las columnas salomónicas aparecieron primeramente en los sagrarios de iglesias de Gran Canaria y Tenerife, al menos desde 1660⁵⁶. Luego cobraron protagonismo y se extendieron al resto de la estructura, convirtiéndose en un elemento muy presente en el ámbito del retablo barroco canario hasta que comenzó a ser combinada con el estípite, perdiendo su función estructural y finalmente siendo eliminada. Uno de los ejemplos más sobresalientes de su uso correspondería al retablo de la Inmaculada de esta iglesia, una obra encargada al ensamblador Francisco Acosta Granadilla en 1690 y que, como se sabe, fue fruto de la observación y los dibujos hechos a partir del retablo mayor de la iglesia conventual de Candelaria. Este detalle nos ayuda a entender no sólo la manera de proceder de los artistas, sino también el deseo de los comitentes del retablo de proporcionar una mayor esbeltez a la obra y ennoblecer el lugar para el que se había planteado. Aunque la traza estaba en línea con la manera clásica en Canarias, es decir, dos cuerpos y ático y tres calles, aquí se cambiaron las hornacinas y las pinturas por tableros que contaban la vida de la Vir-

⁵⁶ TRUJILLO RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 102.



Fig. 22. De izquierda a derecha: retablo mayor y retablo de Mareantes. Hacia 1707. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz.

gen María con un valor ilustrativo importantísimo para el espectador de la época. Como ya se ha estudiado, los relieves del primer cuerpo fueron encargados al artista Lázaro González de Ocampo, pero el segundo y el ático corresponden a Gabriel de la Mata, llegado desde Andalucía y que trabajó en La Orotava en otras obras, denotando mayor dinamismo en la composición. Esta obra sirvió como referente al comenzar el siglo XIX para montar el retablo del Señor Preso. Por lo tanto y partiendo de este y otros ejemplos, podemos afirmar que las piezas usadas en ese montaje se situarían en una horquilla entre 1690 y 1720, coincidiendo con el auge en el uso de la columna salomónica, en este caso pareadas y enfrentadas, con la garganta decorada con frutos tropicales, como tantos otros casos en el Archipiélago (fig. 21)⁵⁷.

Esta tipología parece haber encontrado en el valle de La Orotava un lugar donde desarrollarse plenamente. Nos referiremos a tres casos que guardan estrechas relaciones con el que estudiamos: el retablo mayor y el de la Virgen del Rosario o de Mareantes de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz y el desaparecido retablo del Rosario de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos, todos fechados en la primera década del Setecientos. El primero tiene una estructura muy similar al que estudiamos, con columnas salomónicas triples enmarcando la calle central y simples en los laterales. Este elegante

⁵⁷ En la misma colección particular en la que se encuentra el cuadro de *Las negaciones de san Pedro* se hallan seis columnas salomónicas decoradas con el mismo tipo de motivo. Aunque de menor envergadura, deben proceder también de un antiguo retablo.

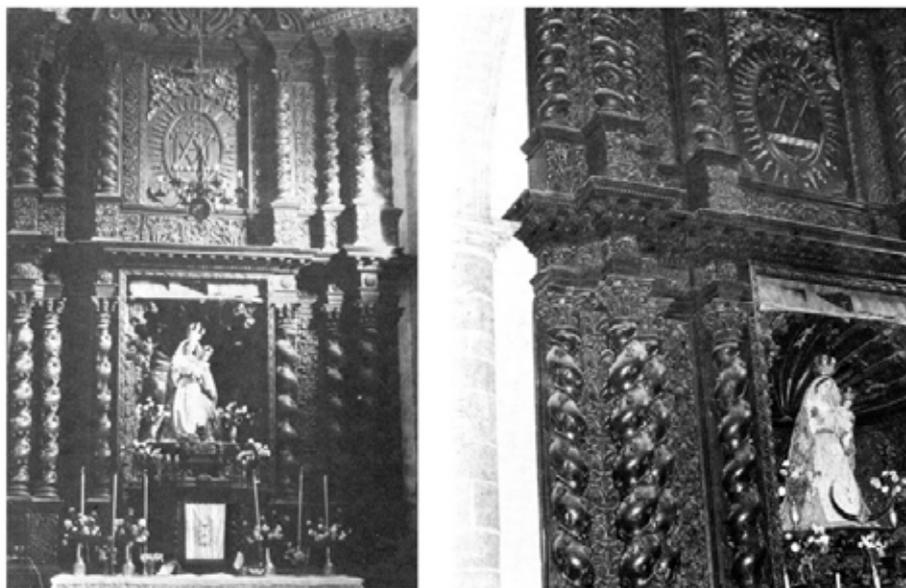


Fig. 23. Retablo del Rosario. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Comienzos del siglo XVIII. Los Realejos. Desaparecido.

retablo de marcado ritmo ascensional destaca por el exquisito trabajo compositivo, con una hornacina central elevada y un segundo cuerpo y ático resueltos con relieves estucados en gris, lo que le da cierto aspecto mármoleo. Si lo comparamos con el del Señor Preso, podemos encontrar enormes similitudes, lo que puede llevarnos a establecerlo como modelo en el momento en que este fue ensamblado. Por otro lado, el llamado retablo de Mareantes se asemeja más al de la Inmaculada orotavense, con columnas dobles en la calle central y simples en los laterales. Procedente del convento dominico de la ciudad, resulta evidente que guarda parecido con el retablo mayor, a pesar de la estrechez de la pared de la nave a la que se adaptó. Aquí también se ha resuelto el segundo cuerpo y el ático con altorrelieves y es mucho más significativo el juego de colores en la policromía (fig. 22).

En la misma línea estructural que los anteriores se situaría el antiguo retablo del Rosario de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos, desaparecido en el incendio de 1978 y que, sin duda, hay que relacionar con el orotavense. Levantado en los primeros años del siglo XVIII, se estructuraba en dos cuerpos con una calle central destacada, enmarcada por columnas salomónicas simples que se volvían triples en los laterales, desplazándose hacia delante, lo que le confería un destacado movimiento. El tallado de estas, la decoración del banco o de los intercolumnios presentaban enormes similitudes con el trabajo de talla que podemos ver en el del Señor Preso, por lo que no descartamos que el autor de alguno de

los retablos de donde proceden sus piezas sea el mismo que el de esta obra lamentablemente desaparecida (fig. 23).

Incluso cabe la posibilidad de que el retablo de la antigua capilla de san Pedro y san Pablo presentara una disposición similar en cuanto a su planta, con grupos triples de columnas salomónicas y un entablamento desplazado hacia el frente en sus laterales. Son hipótesis que cobran sentido una vez estudiadas las piezas que se utilizaron al comenzar el siglo XIX. Es cierto que a estas se unieron otras procedentes de otros retablos o de otras piezas del mobiliario que había en el templo anterior, pero lo que resulta indudable es que se montaron con la idea de unificarlas y darles un sentido, así como de equilibrar las cabeceras de las naves y dotar de cierta entidad al nuevo edificio.

Aunque durante el tiempo que ha durado la restauración hemos podido estudiar más a fondo esta evolución y, en general, la conformación de este retablo para entender su proceso de construcción, las puertas siguen abiertas al conocimiento de la procedencia exacta de las piezas que lo conforman. En este caso, la documentación ha sido de vital importancia para situar la obra en su contexto y determinar una cronología lo más certera posible. No obstante, ha sido el propio retablo el que ha brindado la posibilidad a restauradores e historiadores de analizarlo más a fondo e intentar despejar todas sus incógnitas.



