

**Trabajo de Fin de
Grado**

**El Nazareno de Martín de Andújar
en relación con las pinturas de los
bancos de los retablos
tardomanieristas de la isla de
Tenerife.**

Grado en Conservación y Restauración
de los Bienes Culturales.

Autora:

Bárbara Roraima Hernández Parada.

Tutoras:

M^a Ángeles Tudela Noguera.

Rosa María Cubillo López.

Septiembre 2018.

Bárbara Roraima Hernández Parada.

TRABAJO DE FIN DE GRADO.

El Nazareno de Martín de Andújar en relación con
las pinturas de los bancos de los retablos
tardomanieristas de la isla de Tenerife.



Septiembre 2018.

Agradecimientos.

Quiero dar mi agradecimiento a todas aquellas personas que de una manera u otra han hecho posible la realización de este trabajo.

A mis padres Iraima y Julio por estar siempre ahí y ayudarme a alcanzar mis metas a través de su esfuerzo.

A mis tutoras M^a de los Ángeles Tudela y Rosa Cubillo López por toda la orientación dedicación, continua supervisión y sobretodo por todo el cariño que han puesto en ayudarme.

Por último, a todos los encargados de los templos que visité en busca de documentación gráfica, por darme facilidades a la hora de acceder a estos.

Resumen

La existencia de dos escuelas manieristas en Garachico que convivieron en el siglo XVII, por un lado la de Juan González Puga y por otro la de Martín de Andújar Cantos, hace posible plantear la hipótesis de una posible relación entre la escultura de Martín de Andújar y las pinturas de los bancos del conjunto de retablos manieristas presentes en la isla de Tenerife. Se trata de un trabajo en el que se realiza un estudio comparativo que se puede utilizar como base para posteriores estudios analíticos que confirmen la posible relación.

Palabras clave: Conservación, restauración, retablos, manierista, protobarroco, pinturas, Nazareno, tecnología, Martín de Andújar, Tenerife, Canarias.

Abstract.

The existence of two mannerisms schools of Garachico that lived together in the XVII century, in one side the school of Juan González Puga and in the other side the school of Martín de Andújar Cantos, considers the possible thesis of a relation between the sculpture of Martín de Andújar and the paintings of the benches in the set of the mannerisms altarpiece present in the island of Tenerife. It is a comparative study that can be used as a basis for further analytics studies that confirms a possible relation.

Keywords: Conservation, restoration, altarpiece, mannerism, paintings, Nazareno, technology, Martín de Andújar, Tenerife, Canarias.

Índice.

1.- Introducción.	8
2.- Justificación y delimitación del tema.	10
3.- Objetivos.	13
3.1.- Objetivo general.	13
3.2.- Objetivos específicos.	13
4.- Metodología.	14
5.- Referentes.	27
6.- El escultor Martín de Andújar.	29
6.1.- La obra de Martín de Andújar.	29
6.2.- Estudio morfológico del rostro del Nazareno (Icod de los Vinos).	33
7.- Retablos tardomanieristas o protobarrocos de Tenerife.	36
7.1.- Retablos tardomanieristas o protobarrocos. Identificación.	36
7.2.- Las pinturas de los bancos. Descripción formal.	46
7.2.1.- Pinturas del banco del retablo nº1: Retablo del Cristo de la Misericordia. Iglesia de la Luz, Los Silos.	46
7.2.2.- Pinturas del banco del retablo nº2: Retablo Nuestra Señora de Los Reyes. Ermita Ntra. Sra. de los Reyes, Garachico.	50
7.2.3.- Pinturas del banco del retablo nº3: Retablo Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de Santa Ana, Garachico.	54
7.2.4.- Pinturas del banco del retablo nº 4: Retablo Nuestra Señora de Fátima. Iglesia de Santa Ana, Garachico.	60
7.2.5.- Pinturas del banco del retablo nº 5: Retablo del Señor de la Columna. Iglesia de Santa Ana, Garachico.	66
7.2.6.- Pinturas del banco del retablo nº 6: Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat. Ermita de San Roque, Garachico.	72
7.2.7.- Pinturas del banco del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Iglesia de San Antonio de Padua, El Tanque.	75
7.2.8.- Pinturas del banco del retablo nº 8: Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria. Iglesia de Santa Úrsula, Adeje.	78
7.2.9.- Pinturas del banco del retablo nº 9: Retablo de San Antonio de Padua. Ermita de San Antonio de Padua, Garachico.	81
8.- Estudio comparativo.	86
8.1.- 1ª Fase.	86
8.1.1.- Retablo nº 1.- Retablo del Cristo de la Misericordia. Los Silos. Pintura nº 3 del banco.	90
8.1.2.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes. Garachico. Pintura nº 1 del banco.	92
8.1.3.- Retablo nº 3.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Pintura nº 7 del banco.	94
8.1.4.- Retablo nº 4.- Retablo de Ntra. Sra. de Fátima. Pintura nº 5 del banco.	96

8.1.5.- Retablo nº 5.- Retablo del Señor de la Columna. Pintura nº 3 del banco.	98
8.1.6.- Retablo nº 6.- Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat. Pintura nº 4 del banco.	100
8.1.7.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Pintura nº 3 del banco.	102
8.1.8.- Retablo nº 8.- Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria. Pintura nº 3 del banco.	104
8.1.9.- Retablo nº 9.- Retablo de San Antonio de Padua. Pintura nº 3 del banco.	106
8.2.- 2ª Fase.	108
8.2.1.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes. Pinturas del banco.	108
8.2.2.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Pinturas del banco.	120
9.- Conclusiones.	130
10.- Fuentes documentales.	131
10.1.- Bibliografía.	131
10.1.1.- Bibliografía utilizada.	131
10.1.2.- Bibliografía consultada.	132
10.2.- Bibliografía Web.	132
10.3.- Imágenes.	133

1.- Introducción.

En este Trabajo de fin de Grado se expone una metodología comparativa en relación al Nazareno de Icod de los Vinos de Martín de Andújar, y las pinturas de los bancos del conjunto retabístico más antiguo que se conserva en la isla de Tenerife.

El cuerpo de documento se estructura en un total de diez puntos o epígrafes. Comenzando como es razonable, por la introducción, es decir, la presentación del documento.

Como segundo punto se encuentra la justificación y delimitación del tema. Que busca contextualizar la hipótesis e introducir en el tema al lector, nombrando por primera vez a los protagonistas del trabajo: Juan González Puga y Martín de Andújar, con sus respectivas influencias y escuelas. Además, fija los límites del estudio centrando la atención en un total de nueve retablos y una escultura.

El tercero, tiene como finalidad exponer los objetivos generales y específicos que se quieren alcanzar a lo largo del trabajo.

El cuarto punto se dedica a describir todo el proceso metodológico, comenzando por la búsqueda documental, el trabajo de campo realizado para la obtención de los datos, el diseño de la ficha tipo para la toma de datos en el trabajo de campo, la elaboración de la documentación gráfica bidimensional y tridimensional (la forma de sacar las fotografías y la edición de las mismas), el diseño de las fichas tipo para la identificación de escultura y retablos, la elaboración de los perfiles de los retablos, y por último, el proceso comparativo. Todos estos pasos fueron fundamentales tanto para poder reproducir en el futuro el proceso realizado, como base para elaboración de argumentos y poder demostrar las conclusiones.

El siguiente apartado se centra en dejar claro alguno de los autores y documentos fundamentales para la elaboración del presente documento.

Se puede decir que tanto el punto seis como el siete trata de contextualizar, presentar y describir. Por un lado en el primer punto nombrado habla de la vida y obras de Martín de Andújar, de la escultura del Nazareno de Icod de los Vinos contando las restauraciones que se le han realizado, y posteriormente, una descripción de la misma. Por otro lado, el punto siete comienza por la identificación de cada uno de los retablos a estudiar, los cuales son: retablo nº 1: Retablo del Cristo de la Misericordia (Los Silos), retablo nº 2: Retablo Nuestra Señora de los Reyes. (Garachico), retablo nº 3: Retablo de Nuestra Señora del Rosario. (Garachico), retablo nº 4: Retablo de Nuestra Señora de Fátima. (Garachico), retablo nº 5: Retablo del Señor de la Columna. (Garachico), retablo nº 6: Retablo de Nuestra Señora de Montserrat. (Garachico), retablo nº 7: Retablo de Nuestra Señora del Rosario. (El Tanque), retablo nº 8: Retablo de Nuestra Señora de Candelaria. (Adeje), retablo nº 9: Retablo de San Antonio de Padua. (Garachico). Esta identificación se realiza mediante fichas que recogen datos recabados en el trabajo de campo.

Teniendo en cuenta que el retablo nº 8: Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria localizado en la Iglesia de Santa Úrsula en Adeje, está catalogado como retablo de estilo renacentista, pero que se incluye por estar dentro de los retablos más antiguos que se

conservan en la isla de Tenerife, además, de tener una tipología formal similar a la del resto del conjunto. Seguidamente, se realiza una descripción formal de cada una de las pinturas que conforman el frontal de la caja del banco de cada retablo.

A continuación, en el apartado ocho se realiza el estudio comparativo compuesto por dos fases: en la primera se selecciona una pintura por banco, la cual es comparada con la escultura. Con los resultados de esta fase se realiza la segunda, que busca ver si la similitud encontrada en la anterior fase con la pintura seleccionada, la comparten el resto de las pinturas que componen el banco de ese retablo.

Para terminar el proceso, el siguiente apartado expone las conclusiones generales y específicas a las que se ha llegado después de la realización del trabajo.

Por último, como punto número diez se puede encontrar toda las fuentes documentales utilizadas y consultadas para la elaboración del documento, además, de la autoría de las imágenes que no pertenece al autor de este documento.

2.- Justificación y delimitación del tema.

El origen de la traza de los retablos manieristas contrarreformistas de Tenerife viene dada por dos tendencias bien definidas: la herreriana, con un mayor vínculo con el manierismo aristocrático europeo, y otra romanista, más popular e influenciada por Miguel Ángel.

Los elementos que más caracterizan a la tendencia romanista son: los arcos de triunfo, la abundancia de frontones y las esculturas en los remates. Por otro lado, en los de tendencia herreriana los frontones desaparecen casi totalmente, al igual que las esculturas en los remates, dominando la arquitectura arquitrabada en cuadrícula (separación de calles por esbeltas columnas que acentúan la verticalidad de la obra).

Entre 1620 y 1660 se llega a imponer un modelo híbrido en el que se sintetizan ambas tendencias. Esta influencia afecta a la zona norte de la península. Mientras, en los más representativos focos artísticos del sur el influjo llega desde Italia, a manos de Serlio Palladio y Vignola. Los dibujos de estos grandes tratadistas sirven de patrón para muchos artistas andaluces en el trazado de sus retablos, sobre todo durante el primer tercio del siglo XVII en Sevilla (Gómez, 1999).



Fig. nº 1. Retablo de San Antonio de Padua. Juan Gonzalez Puga, norte peninsular.



Fig. nº 2. Retablo de San Pedro de catedral de Las Palmas. Martín de Andújar, sur peninsular.

La concentración de las obras en Garachico y alrededores se debe principalmente, al traslado del tráfico comercial al puerto de esta villa tras la epidemia que cayó sobre La Laguna y Santa Cruz en 1582. Esto propicia un tránsito de personas entre las que se encuentran artistas (Tudela, 2008). De esta forma se encuentra el gallego Juan González

Puga, a quien se le atribuye la autoría de los tres retablos de la Iglesia de Santa Ana en Garachico (Retablo de Ntra. Sra. del Rosario, Retablo de Ntra. Sra. de Fátima y Retablo del Señor de la Columna) (Gómez, 1999), además del Retablo de San Antonio de Padua situado en la hacienda del Lamero en la misma localidad (Tavío, 1993).

Por otro lado, se encuentra el sevillano Martín de Andújar Cantos, a quien se le atribuye el retablo mayor de la Iglesia de Santa Ana, arrasado en la erupción volcánica en el año 1706, además del Cristo crucificado que lo remataba que se salvó de dicha erupción, el Retablo de San Pedro en la catedral de las Palmas, el Nazareno que actualmente está en la Iglesia del Espíritu Santo en Icod de los Vinos y el Nazareno de la Parroquia de Santiago en Los Realejos¹, entre otras obras.

Hay que tener en cuenta que estas autorías quedaron verdaderamente solventadas cuando la catedrática Margarita Rodríguez² advierte del error de transcripción de Pedro Tarquis, confundiendo el Retablo de Ntra. Sra. del Rosario de la Iglesia de Santa Ana en Garachico por el Retablo de la Rosa. De esta forma es como atribuye a Martín de Andújar, los tres retablos pertenecientes a la Iglesia de Santa Ana en Garachico antes nombrados, junto con el Retablo de San Antonio de Padua (El Lamero), que realmente son de la escuela de Juan González Puga.

También es Alfonso Trujillo quien dice que el retablo del Cristo de la Misericordia en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Luz en los Silos, el Retablo del Gran Poder o de la Asunción de la Iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos y el retablo mayor de la parroquia de los Remedios en Buenavista Norte son calcados sobre un mismo modelo, es decir, de tipo idéntico (Trujillo, 1997). No obstante, no existe aun ningún documento que corrobore que pertenezcan a la misma escuela, por lo que su autoría aun está por determinar.

Por esta razón se puede hablar de dos escuelas, la de Juan González Puga y la de Martín de Andújar, que conviven en el mismo espacio y cronología, Garachico entre 1630 y 1647. De aquí la propuesta de este TFG, que plantea como hipótesis el análisis de las figuras que aparecen en las pinturas de los bancos de los retablos tardomanieristas del siglo XVII en la isla de Tenerife, y su posible relación a nivel formal con el rostro del Nazareno de Martín de Andújar de Icod de los Vinos. Este estudio no se realiza a las pinturas de los laterales del banco, ni de los netos de los pedestales debido a que no aparecen representadas figuras sino que, normalmente en estas zonas suelen estar los escudos familiares o jarrones con flores. Por lo tanto, el estudio se centra en las pinturas en las que se encuentran representadas figuras humanas y que están localizadas en el frontal del banco de los retablos.

El grupo de retablos a estudiar resulta ser el conjunto retablístico más antiguo que se conserva en la isla de Tenerife. Está formado por un total de 11 arquitecturas, las cuales son:

- Retablo nº 1: Retablo del Cristo de la Misericordia. Los Silos.
- Retablo nº 2: Retablo Nuestra Señora de los Reyes. Garachico.
- Retablo nº 3: Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Garachico.
- Retablo nº 4: Retablo de Nuestra Señora de Fátima. Garachico.

¹ *El Nazareno de Martín de Andújar del Convento Franciscano de Santa Lucía de los Realejos*. Recuperado del 6 de junio de 2018 de <http://efemeridestenerife.blogspot.com/2018/02/el-nazareno-de-martin-de-andujar-del.html>.

² Ver Pérez Morera, Jesús (1994).

- Retablo nº 5: Retablo del Señor de la Columna. Garachico.
- Retablo nº 6: Retablo de Nuestra Señora de Montserrat. Garachico.
- Retablo nº 7: Retablo de Nuestra Señora del Rosario. El Tanque.
- Retablo nº 8: Retablo de Nuestra Señora de Candelaria. Adeje.
- Retablo nº 9: Retablo de San Antonio de Padua. Garachico.
- Retablo nº 10: Retablo de Tábora. Icod de los Vinos.
- Retablo nº 11: Retablo de la Visitación. Buenavista.

La iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos se encuentra actualmente en obras, por lo que es imposible recabar los datos (fotografías y medidas de las pinturas del banco del retablo) del Retablo de Tábora, es por esta razón por la que no se incluye en este estudio. Por otro lado, el Retablo de la Visitación, no tiene pinturas en el banco, es por esto por lo que se excluye del estudio realizado en este trabajo. Por lo que finalmente quedan un total de nueve retablos, siendo las pinturas de sus respectivos bancos el objeto de estudio de este Trabajo de Fin de Grado, junto con una de las esculturas pertenecientes al ya nombrado, Martín de Andújar.

Las esculturas de Martín de Andújar poseen un rostro con características propias de la forma de trabajar del escultor, por lo que el resultado del estudio comparativo no varía dependiendo de la figura que se elija. El criterio de selección es por tanto, su proximidad, ya que tanto el Nazareno de los Realejos como el Crucificado de la Iglesia de Santa Ana en Garachico están en un lugar alto de difícil acceso. Lo que no ocurre con el Nazareno de Icod de los Vinos, que pese a estar cerca de una pared, permite realizar las fotografías necesarias para el dicho estudio.

3.- Objetivos.

3.1.- Objetivo general.

Este trabajo pretende desarrollar la metodología para el estudio del rostro de la escultura realizada por Martín de Andújar, en concreto el Nazareno de Icod de los Vinos, y analizar su posible relación con los rostros de las pinturas de los bancos de los retablos tardomanieristas pertenecientes a los dos primeros tercios del siglo XVII, que se conservan en la isla de Tenerife, sin olvidar el Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria de la Iglesia de Santa Úrsula en Adeje catalogada como renacentista y perteneciente al siglo XVI.

3.2.- Objetivos específicos.

- Completar el catálogo de retablos tardomanieristas conservados en la zona sur y noroeste de Tenerife.
- Poner en valor estos bienes patrimoniales como conjunto retablístico más antiguo conservado en la isla.
- Mostrar la relevancia de las nuevas tecnologías para la realización de estudios técnicos.
- Desarrollar una metodología que permita el estudio comparativo entre obras bidimensionales y tridimensionales con ayuda de las nuevas tecnologías.

4.- Metodología.

Como señala Marín (2012) “Las Metodologías Artísticas de Investigación son las metodologías de investigación que aprovechan los conocimientos profesionales de las diferentes especialidades artísticas (arquitectura, cine, dibujo, danza, fotografía, música, novela, performance (representación), poesía, teatro, video, etc.), tanto para el planteamiento y definición de los problemas como para la obtención de los datos, la elaboración de los argumentos, la demostración de las conclusiones y la presentación de los resultados finales. Las Metodologías Artísticas de Investigación son una nueva forma de hacer investigación en ciencias humanas y sociales que trabajan de forma paralela y semejante a la creación artística. (...)”

“Las Metodologías Artísticas de Investigación confían en que el mestizaje, la simbiosis y la fusión entre dos territorios de conocimiento humano, la investigación científica y la creación artística (tradicionalmente alejados entre sí e incluso opuestos y enfrentados en cuanto a su objetividad, validez y veracidad), produzca resultados fructíferos.” (p. 14-39)

El planteamiento metodológico se desarrolla según las siguientes líneas de actuación:

- 1ª.- Búsqueda documental.
- 2ª.- Trabajo de campo.
- 3ª.- Diseño de la ficha tipo para la toma de datos en el trabajo de campo.
- 4ª.- Elaboración de la documentación gráfica bidimensional.
- 5ª.- Elaboración de la documentación gráfica tridimensional.
- 6ª.- Diseño de las fichas tipo para la identificación de escultura y retablos.
- 7ª.- Elaboración de los perfiles de los retablos.
- 8ª.- Proceso comparativo.

1ª.- La búsqueda documental se llevó a cabo a lo largo de todo el trabajo. Giró principalmente en torno a la bibliografía histórica necesaria para la contextualización del tema.

2ª.- Trabajo de campo. Fue necesario solicitar los permisos oportunos para poder acceder a las iglesias y ermitas, realizar las fotografías y recoger los datos. Al estar repartidas en distintos municipios, se contactó con cada uno de los encargados para concertar una fecha y una hora fuera del horario de uso del edificio, para así no interferir en los quehaceres eclesiásticos.

Se realizaron un total de cinco salidas, en las que se visitaron ocho templos. Organizadas de manera que en cada visita se recogieran los datos de dos retablos como mínimo. En el caso de las esculturas se realizó la toma de datos en una única visita.

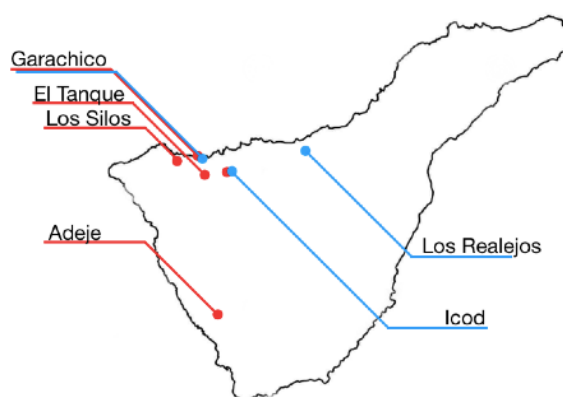


Fig. nº 3. En el gráfico podemos observar destacado en rojo la localización de los retablos, en azul la localización de las esculturas de Martín de Andújar.

3ª.- Diseño de la ficha tipo para la toma de datos en el trabajo de campo. Para las visitas a los distintos templos se elaboró una ficha tipo donde se recogieron todos los datos necesarios para el estudio.

Esta ficha recoge en el encabezado los datos identificativos y de reconocimiento de las arquitecturas, junto con la fecha en la que se realiza la visita, dato importante desde el punto de vista de su conservación en el tiempo. Además incluye cinco apartados:

Apartado A.- El punto de vista, nos indica si el retablo fue diseñado para ser contemplado de manera frontal o por el contrario tiene un punto de vista múltiple que permite contemplarlo también lateralmente. Los retablos fueron diseñados para ser policromados. En estos momentos se encuentran retablos que, por motivos de cambio de ubicación y a pesar de estar policromados teniendo así un punto de vista múltiple, no se pueden apreciar lateralmente, como es el caso del Retablo de Tábor en la Iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos, retablo tardomanierista no incluido en este trabajo por encontrarse el templo en obras, haciendo imposible el acceso al mismo.

Apartado B.- El sistema de sujeción de las pinturas habla sobre el soporte ya que, en ocasiones encontramos que las pinturas se realizaron directamente sobre las tablas estructurales del banco tras su correspondiente capa de aparejo, y en otras aparecen pintadas sobre lienzo que posteriormente es claveteado sobre las tablas que dan estructura al banco. Esta característica la comparten todas las pinturas que componen el banco. Se entiende que esta diferencia constituye un detalle técnico de interés.

Apartado C.- Estado de conservación del retablo. Bueno restaurado; Bueno; Regular, muestra necesidad de intervención; Malo, necesidad urgente de intervención. La valoración del estado de conservación advierte de la gravedad de la situación y por otro lado permite una mejor contemplación del original, principalmente en la observación del color en aquellos casos en que las arquitecturas están intervenidas.

Apartado D.- Recoge las medidas generales del banco, zona de interés para el trabajo ya que ahí se encuentran las pinturas, las cuales son el motivo de estudio. Además nos permite establecer la relación existente entre las distintas arquitecturas en cuanto al tamaño de la estructura y de las pinturas que contiene, estableciendo así las proporciones que mantienen entre ellos.

Apartado E.- Este apartado en cambio recoge las medidas de cada uno de las pinturas, con y sin marco. Ordenados desde el lado del Evangelio al lado de la Epístola. Importantes para establecer las proporciones dentro de la ficha de identificación. Las medidas se recogen en una tabla, como cada banco tiene un número concreto de pinturas, esta se realiza en base al retablo que más pinturas reúne. De esta forma, se usan las celdas que se necesitan y se dejan en blanco las que no correspondan.

Fecha de reconocimiento: _____

Iglesia: _____

Retablo: _____

A.- Punto de vista multiple:

Si. No.

B.- Pinturas:

Lienzos clavados directamente al soporte.

Pintado sobre la capa de aparejo directamente al soporte.

C.- Estado de conservación:

Bueno -restaurado-. Bueno. Regular. Malo.

D.- Dimensiones totales del banco: ____ cm (alto) x ____ cm (largo) x ____ cm (ancho).

E.- Dimensiones en centímetros de los cuadros de Evangelio a Epístola, con y sin marco:

Nº de pintura.	Con marco		Sin marco	
	Alto	Largo	Alto	Largo
Policromía lateral Evangelio				
Policromía neto lateral Evangelio				
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				
Policromía neto lateral Epístola				
Policromía lateral Epístola				

4ª.- Elaboración de la documentación gráfica bidimensional.

Es fundamental que las fotografías que se realicen sean de calidad, es decir, con una buena resolución e iluminación, ya que muestran el motivo central de estudio.

En el caso de las pinturas de los banco, las fotografías se realizan con una cámara de la marca SONY modelo Alpha300, con un objetivo 18-70 mm. A una distancia focal de 35 mm para evitar al máximo la deformación en la imagen.

Como la iluminación en las iglesias no es la más acertada para lograr una buena fotografía, ya que suelen tener una luz muy tenue además de estática, se decide hacer dos tomas: una totalmente frontal, sin tener en cuenta los brillos, y una segunda desde arriba evitando ese brillo indeseado.

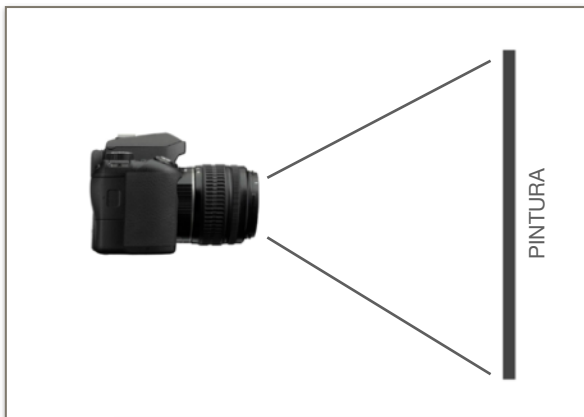


Fig. nº 4. Esquema explicativo de la primera foto que se tomó, totalmente frontal.



Fig. nº 5. Resultado de la primera foto, con brillo y sin deformación.

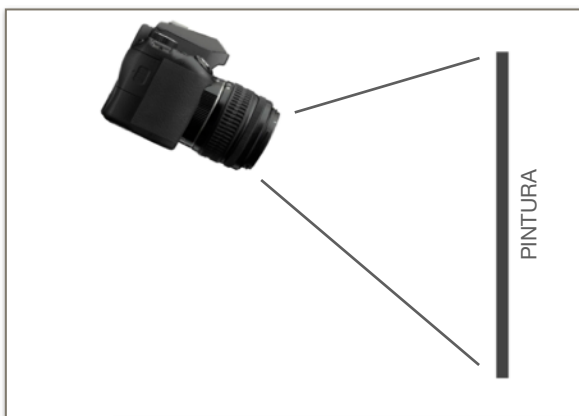


Fig. nº 6. Esquema explicativo de la segunda foto que se tomó, desde arriba.



Fig. nº 7. Resultado de la segunda fotografía, sin brillo pero con ángulo (deformación).

Posteriormente en Adobe Photoshop CS6, se abren ambas imágenes, poniendo en la capa inferior la primera toma (fotografía frontal) y encima, la segunda toma (fotografía sacada desde arriba). A esta última, se le baja la opacidad al 50% más o menos, de esta forma es posible ver la de debajo. Con la herramienta de “transformación libre”, se deforma

hasta que ambas fotografías coincidan. Terminado este proceso, nuevamente se pone la opacidad al 100%. De esta forma, se logra una imagen frontal sin brillo ni deformación.

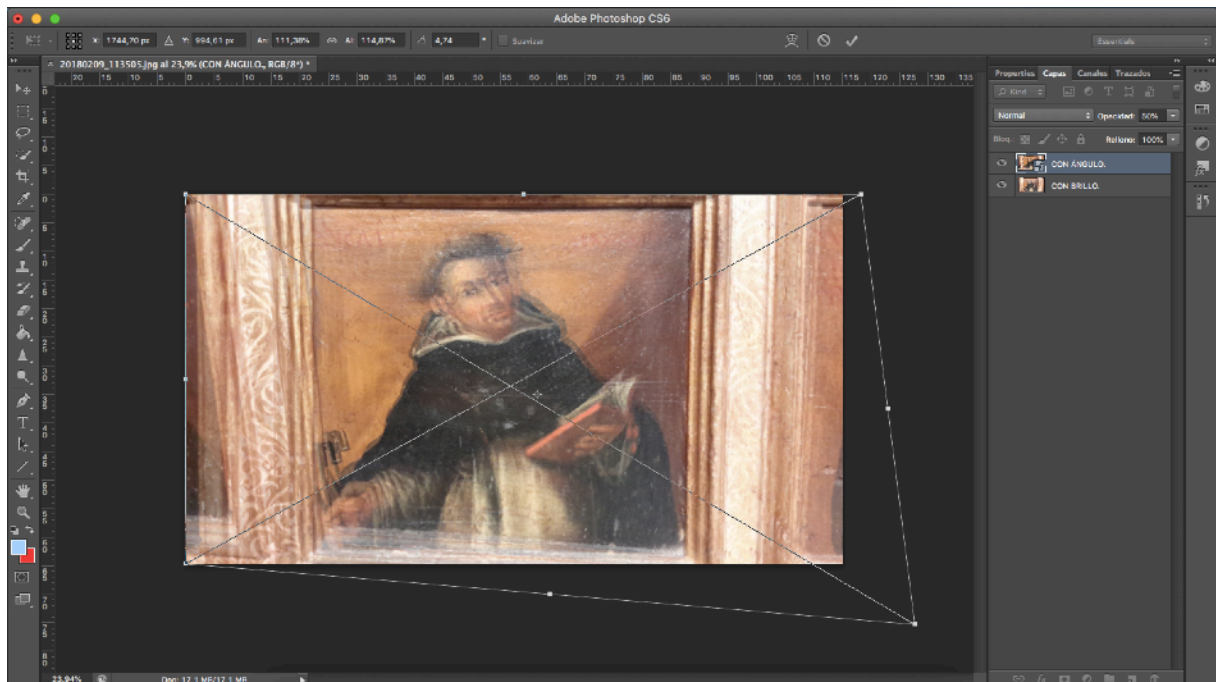


Fig. nº 8. En Photoshop, superposición de las dos imágenes, estando la superior con opacidad al 50%, aplicándole la transformación libre.

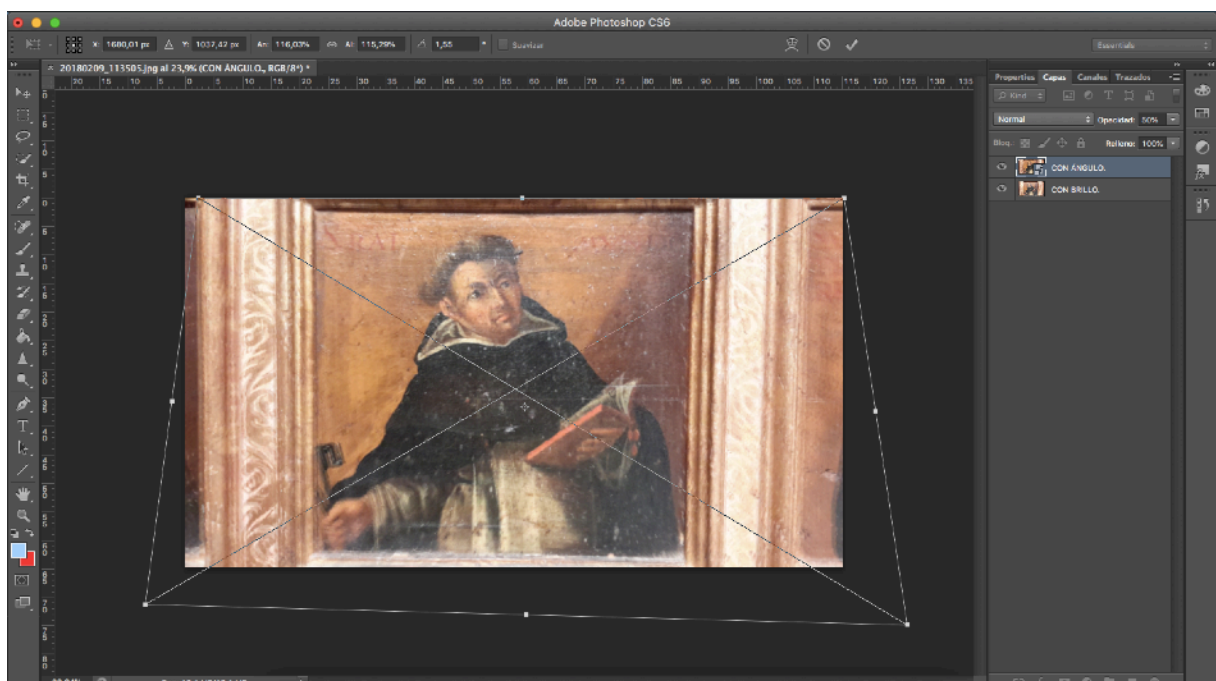


Fig. nº 9. En Photoshop, tras la aplicación de la herramienta de transformación libre y aun con la opacidad al 50%. Casi finalizado el ajuste de ambas imágenes, como resultado dará una imagen frontal sin brillos ni deformaciones.

5ª.- Elaboración de la documentación gráfica tridimensional.

En las visitas a los templos para la realización de las fotografías de las esculturas de Martín de Andújar se observa que de forma general, están ubicadas en zonas altas de difícil acceso, por lo que, que estén próximas al espectador es el principal criterio de elección de la obra a estudiar, además de la búsqueda de luces homogéneas. De esta forma se encuentra el Nazareno de la Iglesia del Espíritu Santo en Icod, ya que es la escultura que se encuentra con más fácil acceso por no estar incluida en un retablo y estar en una altura próxima al espectador. No obstante para la realización de las fotografías se utiliza la misma cámara, pero con el objetivo 55-200 mm.

Para el trabajo, se necesita una fotografía general de la escultura para su identificación, y otras que permitan realizar posteriormente el digitalizado tridimensional y el estudio comparativo, por esto, se decide realizar un barrido de fotografías en torno al rostro de la escultura. No obstante, por estar ubicado cerca de una pared, es imposible sacar una fotografía del perfil derecho de la imagen, no siendo un problema para la digitalización.

La idea inicial para el proceso comparativo consistía en realizar una serie de dibujos de las pinturas de los bancos que se superpondrían con la fotografía que mejor se ajustara a la posición del mismo. Pero al ser un objeto tridimensional, una fotografía bidimensional no es lo más adecuado. Así es como se opta por la fotogrametría de objetos cercanos, de tal manera que se genera un modelo 3D a partir de unas fotografías bidimensionales del rostro de la escultura, que posteriormente se coloca en la posición más aproximada a la figura representada en la pintura con la que se quiere comparar. El proceso de digitalizado se compone de tres fases las cuales son:

1º Fase. Realización de las máscaras de cada una de las fotografías de la escultura. Utilizando el software Adobe Photoshop® se selecciona la zona que se interesa digitalizar (la cabeza de la escultura) para obviar el resto. Posteriormente se genera el canal alpha, es decir, esa división entre fondo y cabeza. Se guarda en formato TIFF (marcando la casilla de los canales alfa). Este paso es fundamental ya que, de esta forma cuando se realiza la fotogrametría digital solo procesa la zona seleccionada de las imágenes.

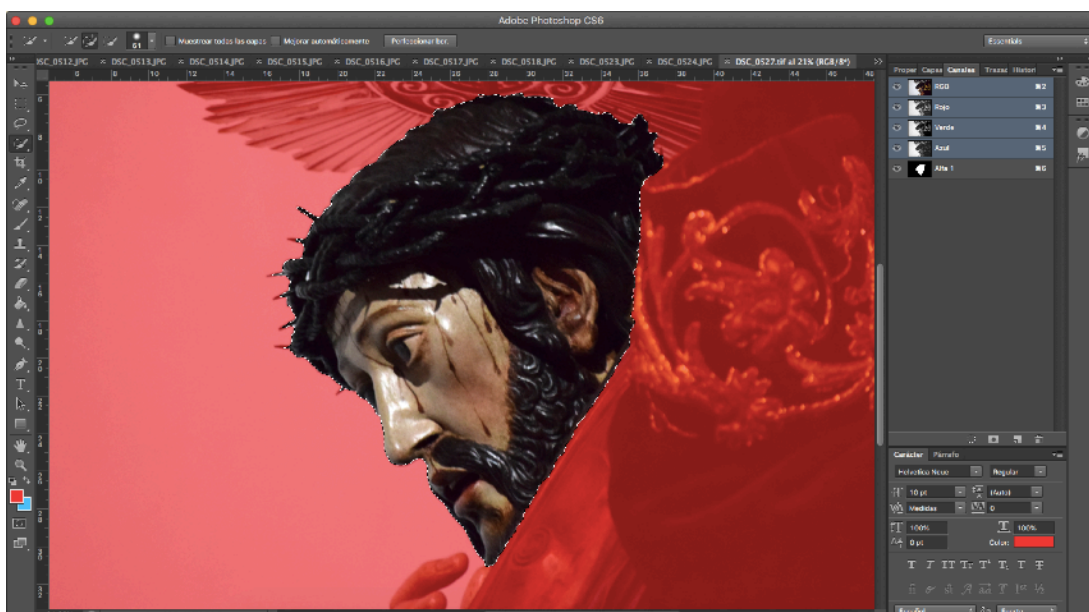


Fig. nº 10. Realización de las máscaras en Adobe Photoshop®.

2º Fase. Fotogrametría digital, es decir, procesamiento de las imágenes bidimensionales para obtener un modelo tridimensional. Para este proceso se utiliza un software llamado Agisoft PhotoScan®³. Se seleccionan las fotografías y se importan las máscaras realizadas. Estas pasarán por varios procesos: creación de puntos de unión, realización de la nube de puntos, posteriormente se crea el modelo tridimensional a través de una maya que una todos esos vértices y por último, la textura.



Fig. nº 11. Paso 1: creación de puntos de unión.



Fig. nº 12. Paso 2: nube de puntos.

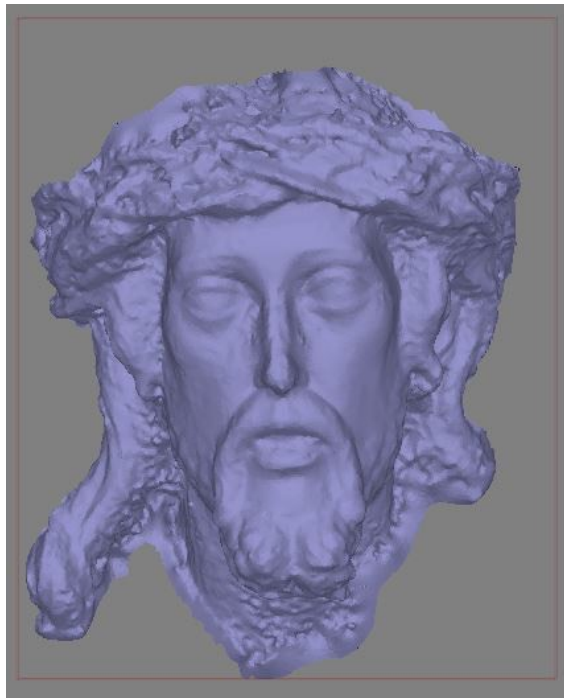


Fig. nº 13. Paso 3: creación de la maya y modelo 3D.



Fig. nº 14. Paso 4: textura.

³ Software de escritorio que procesa imágenes digitales combinándolas entre sí mediante fotogrametría digital y visión por ordenador, generando así una reconstrucción tridimensional del objeto fotografiado.

Todo este proceso da como resultado un archivo tridimensional que, cuando se exporta, se compone de una geometría (en formato Wavefront (obj.)) y una textura (en formato JPEG).

3º Fase. Creación del entorno del modelo, para entender el siguiente proceso es importante tener en mente que el entorno donde se coloca el modelo es una escena vacía, es decir, carente de luz. Por lo que se añaden luces virtuales para iluminar adecuadamente el objeto (hay que tener en cuenta que, si el objeto fotografiado tenía unas sombras muy contrastadas, estas luces virtuales no podrán con esas sombras).

Posteriormente se coloca una cámara que permite obtener una imagen bidimensional del objeto tridimensional. A este proceso se le llama renderizado.

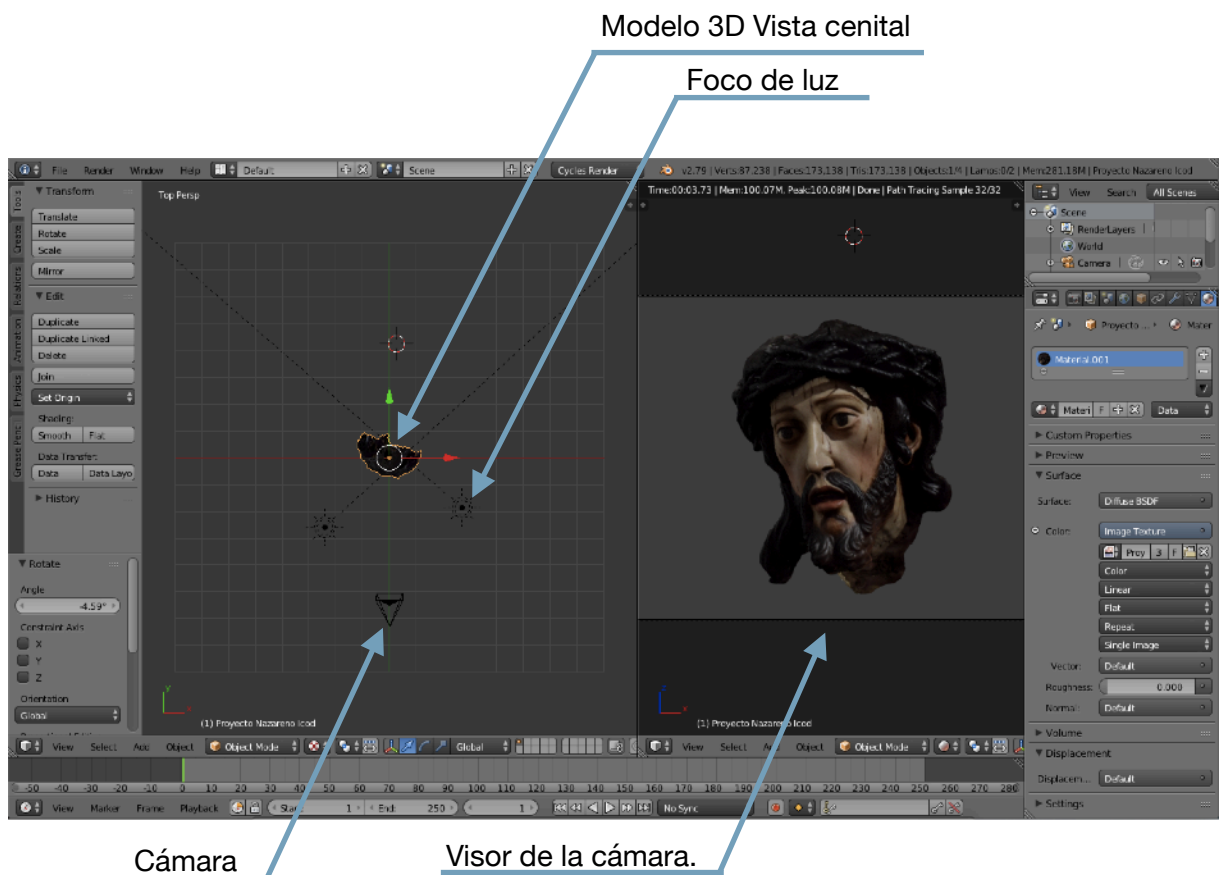


Fig. nº 15. Proceso de colocación del entorno y del modelo finalizado.

De esta forma, finalmente se tiene un modelo tridimensional del rostro del Nazareno de Icod, cuya ventaja es mover, disponer y adaptar el ángulo más próximo a los rostros de las pinturas con las que se quiere comparar.

En el siguiente enlace se puede encontrar un video de como quedó el modelo 3D, en el que el rostro gira sobre sí mismo 360º: https://drive.google.com/file/d/1_K2LSkq2DPTq5FKmUh0qIONSfL4HQowe/view?usp=sharing

6ª.- Diseño de las fichas tipo para la identificación de escultura y retablos. Esta ficha tiene como objetivo principal mostrar de manera ordenada y precisa los datos de la escultura del Nazareno de Icod y de cada uno de los retablos seleccionados en el trabajo, dando cierta relevancia a las pinturas de los bancos.

Para la elaboración de esta ficha, los datos que se recogieron en la ficha de trabajo de campo son fundamentales.

La ficha de identificación de los retablos se compone de una pequeña leyenda que recoge los datos generales para poder identificar y contextualizar brevemente cada uno de los retablos: nombre del retablo, localización, estilo, datación, autoría, estado de conservación. Todos estos datos generales a modo de identificación del retablo.

A.- Lugar de localización en la isla.

B.- Fotografía de la iglesia como lugar de ubicación del retablo.

C.- Fotografía del retablo para su identificación y pertenencia de las pinturas.

D.- Dimensiones de las pinturas frontales del banco sin tener en cuenta los marcos; ordenadas del lado del Evangelio al lado de la Epístola. No se tienen en cuenta las pinturas que aparecen en los netos de los pedestales ni en los laterales del banco porque, a excepción del *-Retablo nº4: Retablo de Nuestra Señora de Fátima-*, ninguno de ellos contiene pinturas con figuras humanas en estas zonas. Las dimensiones son relevantes para establecer una proporción entre las pinturas, y que quede reflejado a su vez, si existe relación entre las dimensiones de cada una de ellas y su ubicación dentro del banco del retablo.

E.- Fotografías de las pinturas ordenadas del lado del Evangelio al lado de la Epístola, con la omisión antes descrita. Necesarias para saber la distribución y orden de las pinturas en el banco de cada retablo.

En el caso de la ficha de identificación del Nazareno de Icod, se elige la misma estructura de ficha, modificando los apartados C, D y E.

C*.- Fotografía general de la escultura del Nazareno.

D*.- Rostro del Nazareno desde un punto de vista frontal.

E*.- Tres ángulos distintos del rostro del Nazareno.

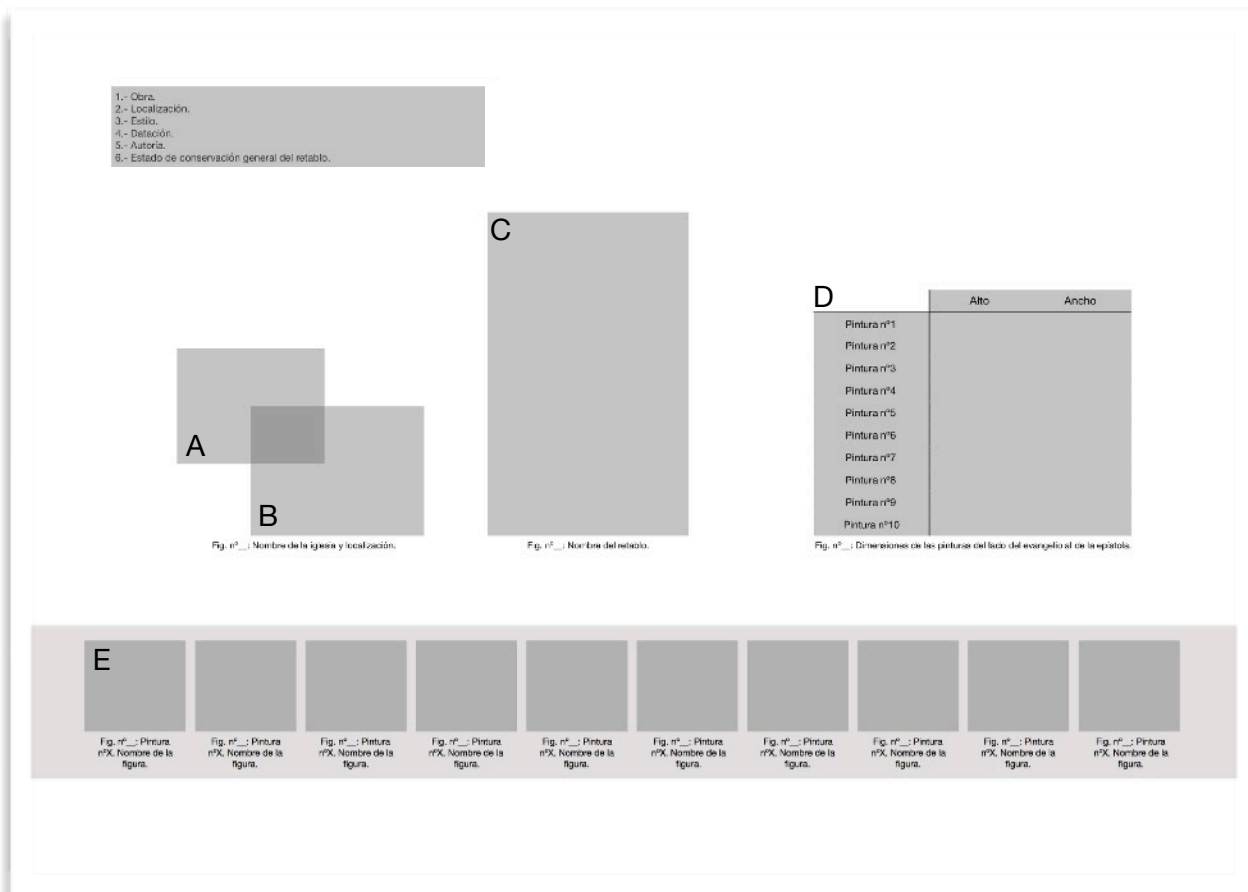


Fig. nº 16. Esquema de la ficha de identificación de los retablos y de las pinturas de los bancos.

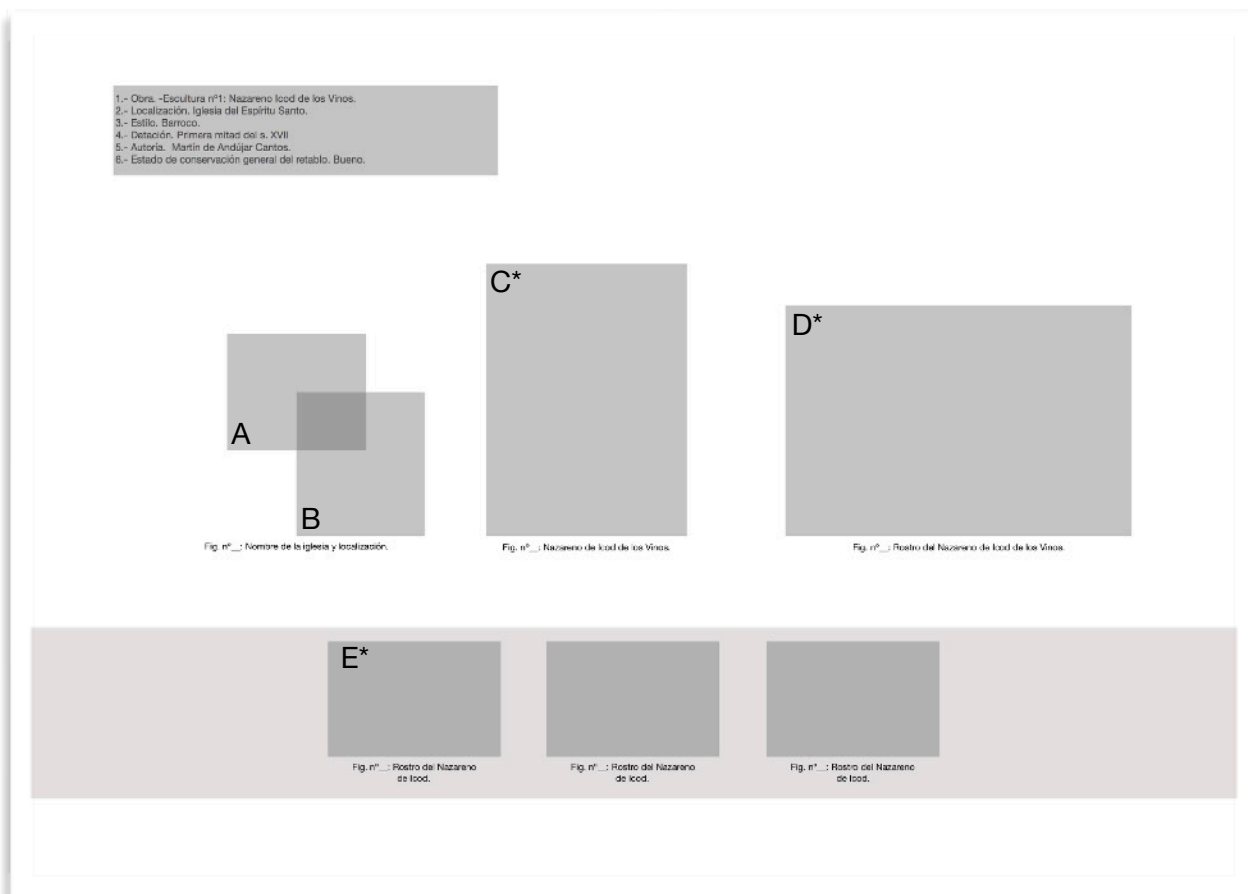


Fig. nº 17. Esquema de la ficha de identificación de la escultura.

7ª.- Elaboración de los perfiles de los retablos. Para la realización de los contornos se utiliza un software llamado Pages, que sirve para la creación y edición de documentos, posee herramientas que permiten añadir figuras (círculos, cuadrados...) y líneas, además de otra llamada bolígrafo, con la que se pueden hacer formas concretas, con curvas o rectas según se desee como es para caso de los arbotantes de los retablos, que no están compuestos por formas simples como rectángulos o círculos. Estos perfiles o contornos son necesarios para ubicar dentro del retablo y a su vez del banco la pintura de la que se está hablando.

El proceso de creación es simple: se añade la fotografía del retablo se bloquea para que no se mueva y se baja la opacidad. Con las herramientas antes nombradas se van creando los espacios encima de la fotografía usándola como plantilla. Se seleccionan los rectángulos que representan la pintura a describir y se le aplica un color gris que define la ubicación de la pintura.

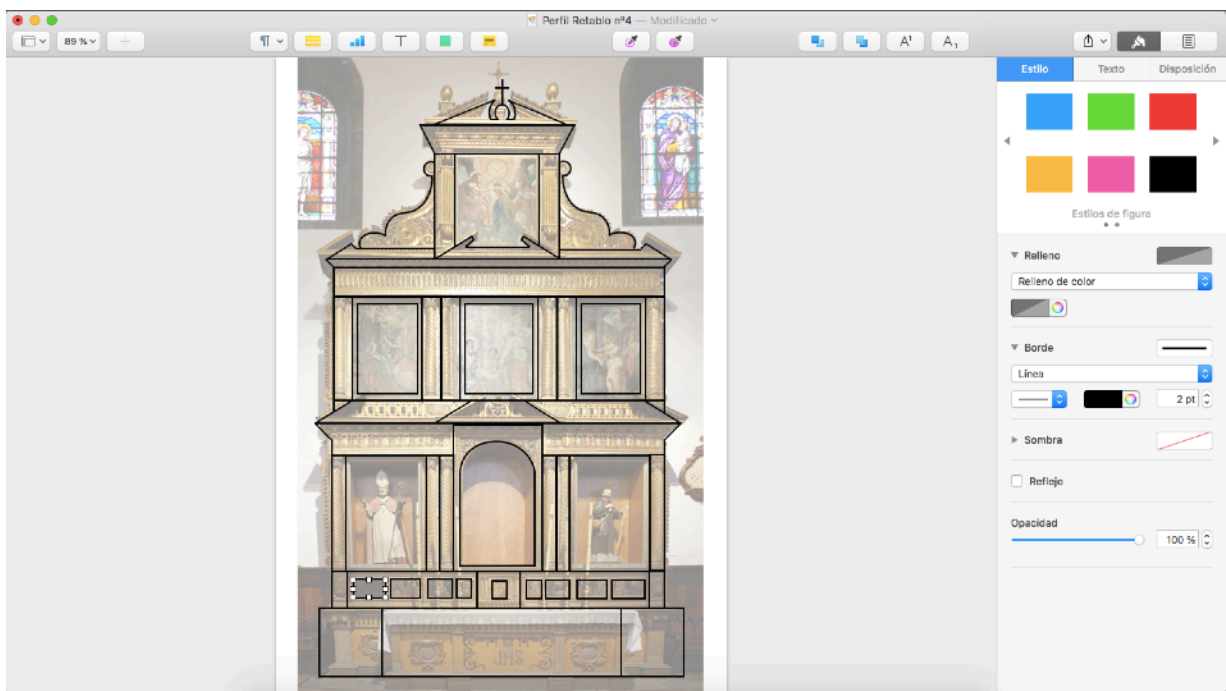


Fig. nº 18. Realización de los perfiles o contornos de los retablos. Selección de la pintura nº 1 del banco.

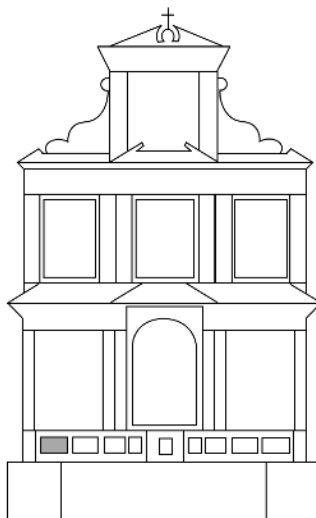


Fig. nº 19. Resultado de la realización del perfil o contorno del Retablo de Ntra. Sra. de Fátima con la pintura nº 1 del banco seleccionada.

8ª.- Proceso comparativo. Antes de comenzar este proceso, se realizan unos dibujos mediante calcado, de las pinturas de los bancos de los retablos que se desean comparar con el rostro del Nazareno de Martín de Andújar (para garantizar que están totalmente ajustados al original). Se eligió un papel semitransparente conocido comercialmente como papel de seda. Tras la realización de todos los dibujos, se digitaliza mediante fotografía con la cámara del modelo y marca ya nombrados con anterioridad, a 35 mm, luz natural y una cartulina blanca con el fin de distribuir mejor la luz evitando contrastes.

El proceso comparativo comienza con la colocación del modelo tridimensional del rostro del Nazareno en la posición más acorde a la figura representada en la pintura, para esto se utiliza el Blender. Posteriormente, se realiza un Render para garantizar la obtención de una imagen de calidad.

En Adobe Photoshop® se importa la pintura y sobre esta, se coloca el dibujo con una opacidad de 50-55% (para facilitar la superposición), de tal forma que se superpongan totalmente las líneas del dibujo con la pintura para asegurar que no hay diferencias entre ambos. Se añade una capa de color blanco entre la pintura y el dibujo, con el fin de realzar las líneas de este último aunque la opacidad se mantenga el mismo porcentaje. Se ocultan temporalmente estas últimas dos capas añadidas.

Se coloca en Render del rostro realizado con anterioridad con la opacidad al 50-55% y se ajusta el tamaño (siempre sin deformar, pues anularía una comparativa justa). Tras este proceso se aumenta la opacidad a un 85-90%.

Por último, se muestran todas las capas y se reorganizan, quedando debajo la pintura, sobre esta una capa uniforme de color blanco, el Render del rostro de la escultura del Nazareno (con opacidad al 85-95%) y encima el dibujo de la pintura (con opacidad al 50-55%).

Para delimitar las zonas donde la pintura y la escultura coinciden totalmente se utiliza una capa nueva, (que va sobre la sucesión de capas antes nombrada), con ayuda de la herramienta del pincel se marcan las líneas coincidentes entre pintura y dibujo delimitando con una línea de color rojo.

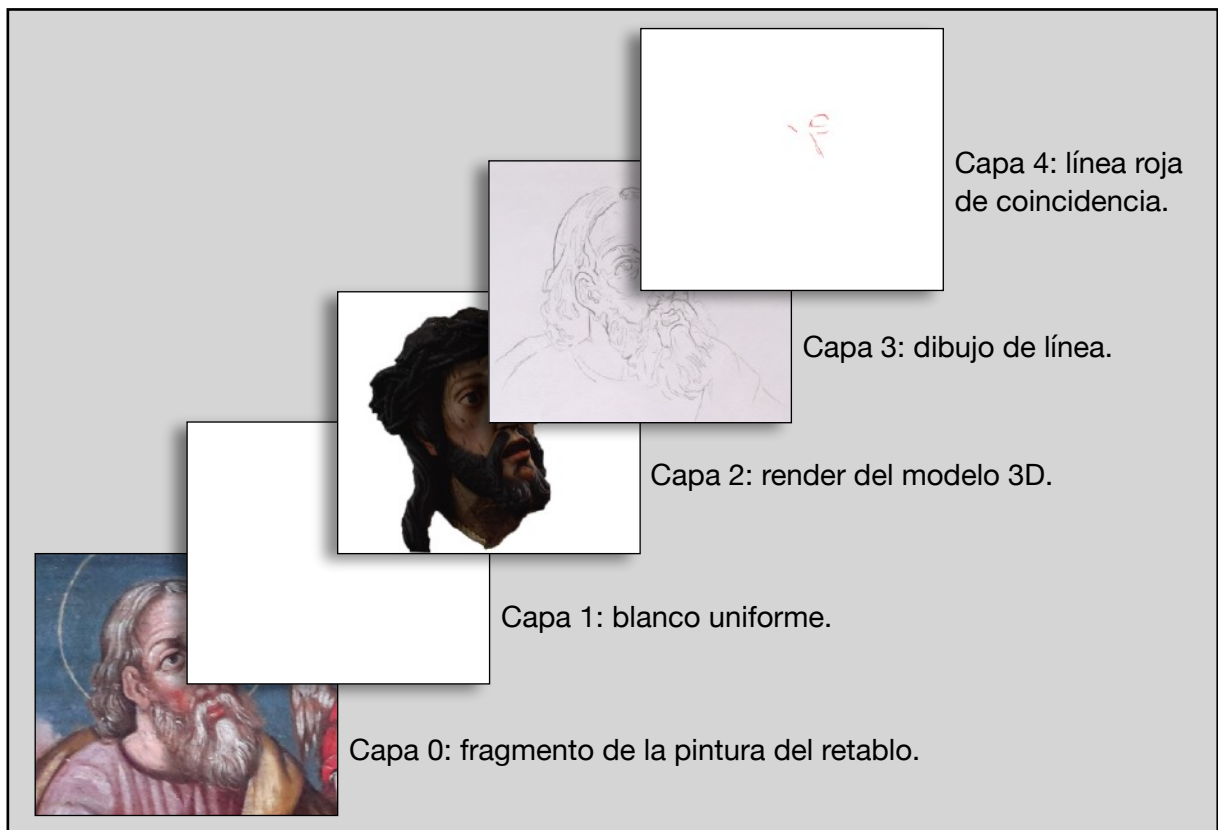


Fig. nº 20. Sucesión de capas final en Adobe Photoshop®.

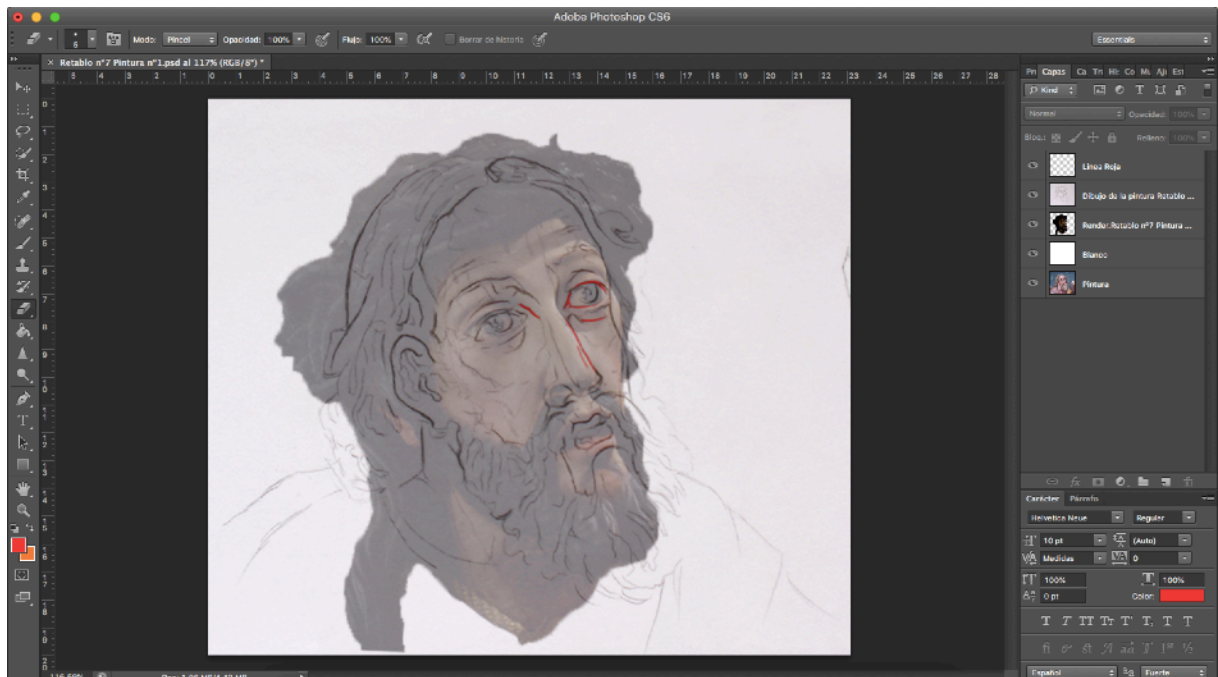


Fig. nº 21. Resultado del proceso de superposición de capas con las opacidades antes nombradas.

5.- Referentes.

Con la finalidad de contextualizar el estudio comparativo y dar mayor base a las conclusiones a las que se llega, se realiza una búsqueda documental en relación a la retabística canaria del siglo XVI y principios del siglo XVII, Martín de Andújar Cantos y Juan González Puga y la influencia en la zona noroeste de la isla, sobre todo en Garachico.

Uno de los mayores referentes de este trabajo es la tesis de Alfonso Trujillo, pues ayuda a dar una idea sobre las influencias que recibió Canarias, de Andalucía sobre todo, en relación a la retabística en los siglos antes señalados. Y también a los protagonistas de este trabajo, Juan González Puga y Martín de Andújar, junto con sus escuelas y respectivas obras. Pero en esta tesis existe un error de autoría, que se debe tener en cuenta para este trabajo, ya que debido a un fallo de transcripción por parte de Pedro Tarquis, se atribuyen los retablos erróneamente a quien no pertenecen. No obstante, es de la tesis antes nombrada de donde parten muchos de los documentos de referencia de este trabajo.

Uno de ellos es el escrito por Jesus Pérez Morera, que aborda el tema de la escuela manierista de Garachico y Juan González Puga. Dejando claro al final del documento que es la catedrática Margarita Rodríguez quien advierte del error de transcripción antes nombrado y por lo tanto los retablos que Alfonso Trujillo atribuye a la escuela de Martín de Andújar son realmente de Juan González Puga.

Existen documentos que hablan directamente sobre los retablos de los que trata este trabajo, como es el caso del Retablo de San Antonio de Padua “el Lamero” que aborda Pedro Tarquis y Maria de los Dolores Tavío de León. O del Retablo de Tábor de la Iglesia de San Marcos en Icod, que pese a ser un retablo que es descartado del estudio de este trabajo, por no poder acceder al templo por estar en obras, Juan Gómez Luis-Ravelo se encarga de contextualizarlo, datos que ayudan en la comprensión de las influencias en las trazas de los demás retablos. Otro documento que ayuda en este ámbito, es el titulado el retablo barroco en Canarias por Maria de los Ángeles Tudela Noguera y Dácil de la Rosa Vilar.

Otro referente a tener en cuenta es Domingo Martínez de la Peña, quien tiene varias publicaciones en las que es posible recabar datos acerca de la Iglesia de San Marcos en Icod de los Vinos y las obras que están en ella, como el Retablo de Tábor o la escultura del Nazareno de Martín de Andújar trasladado a la Iglesia del Espíritu Santo ubicada en la misma localidad. Imagen de la que habla en otra ocasión en referencia a su restauración y contextualización.

Para la biografía de Martín de Andújar se utilizan recursos de internet en su mayoría, artículos como el de Carlos Rodríguez Morales que habla del propio Martín de Andújar y la Virgen de los Afligidos, el de Jerónimo David Álvarez García del Nazareno de los Realejos. Además de un documento donde habla de lo acontecido con la catedral de Santiago de Guatemala y por lo tanto una etapa de la vida de Andújar descrita por Jorge Luján Muñoz, que ayuda a esclarecer datos después de su paso por Canarias.

Para estructurar toda la información de cada uno de los retablos en forma de ficha, se utiliza como referencia el libro titulado “*Un bosque en la ciudad. El Jardín Botánico de la Universidad de València, concretamente el capítulo “Árboles para todos”*”, por Jordi Corbera,

Jaime Güemes & Carles Puche. ya que el diseño de sus fichas o catálogo sobre la vida del arboretum resulta tener una composición muy interesante.

6.- El escultor Martín de Andújar.

6.1.- La obra de Martín de Andújar.

Desde principios el siglo XVI hasta la primera mitad del XIX, la imaginería es la forma escultórica más característica en Canarias. En el siglo XVI, aparecen diversos imagineros que esculpen y policroman sus trabajos. Uno de los más representativos en Tenerife es el maestro Martín de Andújar, que trabaja y enseña este arte tan compleja. Sus discípulos Francisco Alonso de la Raya y Blas García Ravelo, son los que continúan la labor que comienza el protagonista de este apartado.⁴

Este imaginero nació en Almadén de la Plata (Ciudad Real), en 1602 (Hernández y Remón 2012). Su vida se puede dividir en tres etapas en función de su residencia. Así se distinguen:

- Primera etapa: en Andalucía.

Aunque sus antepasados pudieron haber procedido de la región de Murcia, una rama de su familia se instaló en la localidad albaceteña de Jorquera.

De 1620 hasta posiblemente 1628, se sitúa a Martín de Andújar al servicio de algunos de los grandes imagineros en la ciudad de Sevilla. En esta década de los años veinte, Diego Angulo lo hace discípulo del gran Juan Martínez Montañés⁵, aunque otros los consideraron discípulo de Alonso Cano.

En 1629 ya independizado, llevó a cabo el retablo mayor de la Iglesia de San Pedro Apóstol en la población Sevillana de Carmona, además de una serie de esculturas entre las cuales está la Inmaculada Concepción que aún hoy se conserva en dicho Templo.

En el año 1632, se puede decir que se registra la mayor producción en su taller ya que salen del mismo: la efigie del Cristo de las Ánimas para el templo antes nombrado, el San Sebastián Mártir, imagen titular de la Parroquia de la Villa de Agüimes, en la Isla de Gran Canaria. Además del San Cristóbal, también titular de la Catedral de la Ciudad de La Habana, en Cuba.

- Segunda Etapa: en Canarias.

Dos años más tarde se traslada a Canarias, donde se instala en la Ciudad de Las Palmas, centró su atención en el diseño del Retablo Mayor para la Iglesia-Catedral de Santa Ana, obra que finalmente no realizó. Sí hizo la Imagen y Retablo de San Pedro, contratadas en 1635, mismo año en el que llegó a acometer la efigie de Santa Lucía para la Iglesia Parroquial de San Juan (Telde).

Posteriormente se traslada a Tenerife, donde entra en contacto con Antonio de Orbarán también imaginero, en San Cristobal de La Laguna. Con el que trabaja tallando una

⁴ *La imaginería religiosa (XVI-XIX)*. Recuperado el 6 de junio de 2018, de http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcomarca=-1&idcat=18&idcap=171&idcon=641.

⁵ *Martín de Andújar Cantos*. Recuperado el 3 de julio de 2018, de <http://dbe.rah.es/biografias/50155/martin-de-andujar-cantos>.

serie de esculturas para el Retablo Mayor de la Iglesia de Salvador de Santa Cruz de La Palma (actualmente desaparecido).



Fig. nº 22. Virgen de los Afligidos, Martín de Andújar 1637. Fotografía anterior a 1907.
Fuente: Rodríguez Morales, 2003.



Fig. nº 23. Verónica, Martín de Andújar 1637. Iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos. Fuente: Rodríguez Morales, 2003.

Ya en 1637 de nuevo en Tenerife, se instala en Garachico y crea un taller que posteriormente sería la escuela escultórica de Garachico. Es aquí donde emprende trabajos de gran importancia, como el Retablo principal de la Iglesia de Santa Ana y el Cristo que lo remata. Este último fue el único que se salvó del retablo mayor tras la erupción de 1706⁶. Además también realiza dos piezas ese mismo año para el Convento de Santa Lucía del Realejo: la Virgen de los Afligidos (imagen actualmente desaparecida), y un Nazareno, documentando por primera vez en el año 1664. Se celebraba el vía Crucis con este último nombrado, que es trasladado en la madrugada del Viernes Santo a la Parroquia Matriz del Apóstol Santiago, en cuya plaza tenía lugar la Ceremonia del Encuentro con su Madre Dolorosa. En 1852, con la exclaustración y abandono de este recinto, la figura es trasladada por petición de D. Antonio Martín a la Parroquia de Santiago Apóstol. En el mismo año en que realiza este Nazareno, se encarga para la Iglesia de San Marcos en Icod un Nazareno, semejante en forma y proporciones al realizado para los franciscanos del Convento de Santa Lucía.

Otras obras atribuidas a Martín de Andújar son: La Verónica, La Dolorosa y San Juan Evangelista, para la Iglesia de San Marcos en Icod de los Vinos, todas con destino a la procesión de la madrugada el Viernes Santo, siendo sus promotores el licenciado Alonso de Ocampo Sarmiento beneficiado de la iglesia, y el capitán Blas de Alzola perteneciente a una familia acaudalada de Garachico. Siendo los que firmaron contrato con Martín de Andújar,

⁶ Garachico devuelve todo su esplendor al Cristo de Martín de Andújar. Recuperado el 4 de julio de 2018, de <http://eldia.es/sociedad/2015-04-06/1-Garachico-devuelve-todo-esplendor-Cristo-Martin-Andujar.htm>

el 18 de mayo de 1637, por Francisco de Rojas Montiel, estando como testigos Luis Custodio de Goyas, Juan Estévez y Bartolomé Yanes, para la realización de estas esculturas. (Martinez, 2001).

Por último, también se le atribuye el Nazareno visto por última vez en la iglesia de los Remedios en Buenavista y actualmente sigue desaparecido.



Fig. nº 24. Cristo Crucificado, Iglesia de Santa Ana, Garachico.



Fig. nº 25. Nazareno, Iglesia Santiago Apóstol, Los Realejos.



Fig. nº 26. Nazareno, Iglesia del Espíritu Santo, Icod de los Vinos.

- Tercera etapa: en América.

Antes de partir hacia América entorno a 1641, realizara otras para distintos templos del norte de Tenerife aparte de las ya nombradas.

En 1669, se inicia la demolición de la Catedral de Santiago de Guatemala en mal estado a causa de una bóveda que se construyó de espaldas al altar y capilla mayor, para colocar un altar para Cristo. Al unir la obra nueva con la que ya estaba, esta última se vio dañada, poniendo en peligro el artesonado de la capilla mayor. Ante este suceso el Cabildo Eclesiástico mandó a desmontar el altar, pero pasados unos días se decide rehacer toda la nave a lo que el Presidente y Capitán General “D. Sebastian Albares Alfonso” decide que es mejor hacer de nuevo toda la iglesia.

Para proceder a la reconstrucción de esta tercera catedral, se nombra como Maestro Mayor al entonces Capitán español Martín de Andújar y como Maestro Menor al “*mestizo, natural y vecino de la ciudad*” Joseph de Porres⁷. Pero un año y medio más tarde pasa a estar encargado del proyecto el último nombrado junto con el Obrero Mayor Gerónimo Betanzos, ya que Andújar no tenía los conocimientos para cerrar bóvedas. No obstante, se encargó de los planos de reconstrucción parcial de la segunda catedral, e intentó el de la construcción de la tercera. En las cuales se sospecha que Porres hizo modificaciones importantes.

⁷ Sebastiano Serlio y las catedrales de Santiago de Guatemala y Ciudad Real de Chiapas. Recuperado el 3 de julio de 2018, de: http://www.analesie.unam.mx/pdf/44_103-121.pdf

En 1754 Guatemala sufre terremotos que afectan nuevamente estructura de la Catedral que es demolida con posterioridad por el mal estado en el que se encontraba. Al final el proyecto fue abandonado.

No es hasta 1673, donde se encuentra de nuevo, esta vez en una inspección por el Río San Juan, donde decide edificar una nueva fortaleza en el Raudal de Santa Cruz, conocido anteriormente como Casa del Diablo y actualmente como pueblo de El Castillo (Nicaragua).⁸

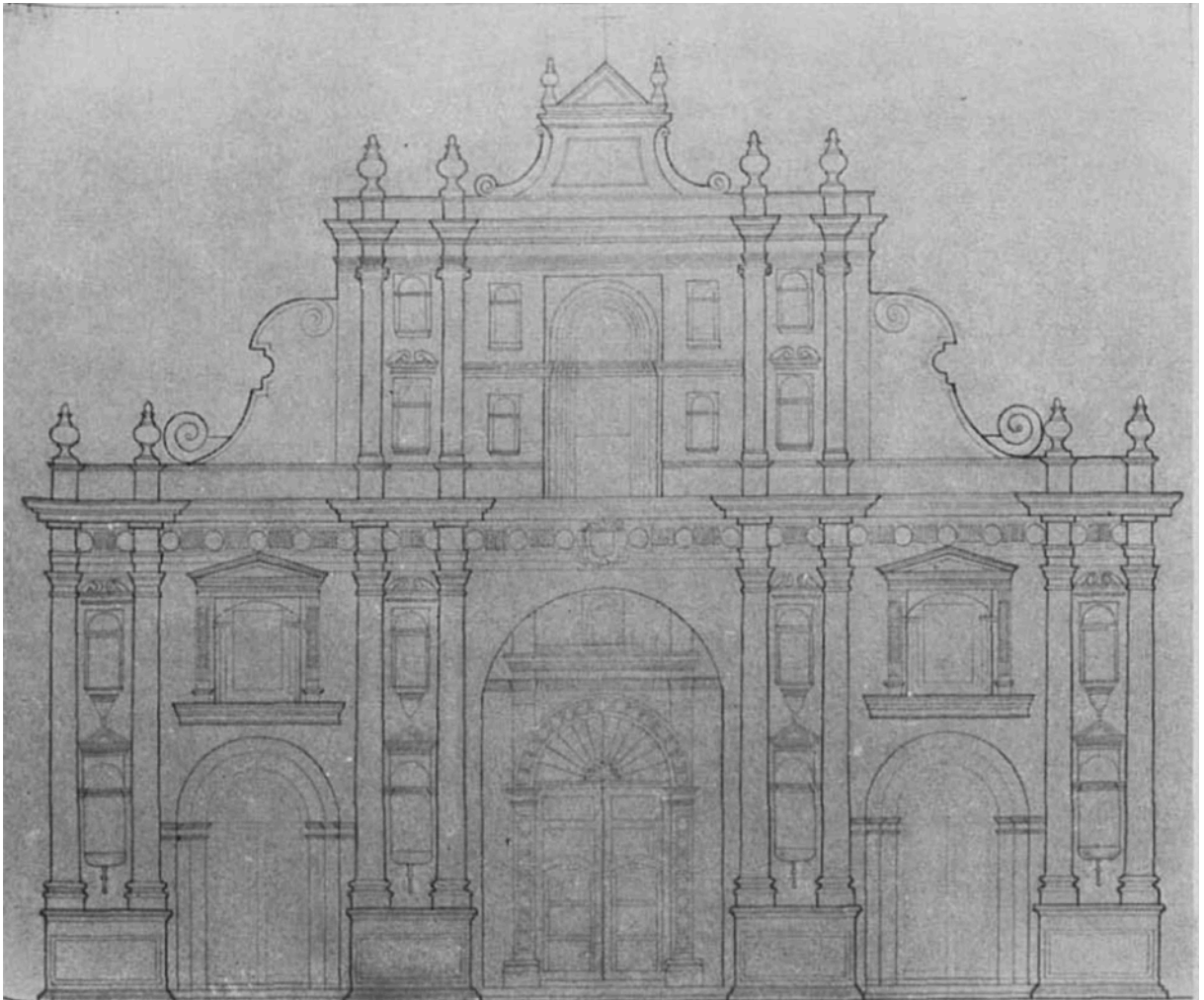


Fig. nº 27. Fachada de la tercera catedral de Santiago de Guatemala. Extraída del documento: *Sebastiano Serlio y las catedrales de Santiago de Guatemala y Ciudad Real de Chiapas*. Por Jorge Luján Muñoz.

⁸ Martín de Andújar Cantos. Recuperado el 16 de Mayo de 2018, de <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/782750>

6.2.- Estudio morfológico del rostro del Nazareno (Icod de los Vinos).

Este Nazareno es una imagen muy representativa de la obra de Martín de Andújar. Pero no es hasta 1957, que se descubre el contrato con el artista para que realizara la misma, este documento se publica en la prensa local⁹. Este hecho facilita investigaciones de identificación de otros trabajos suyos, su peculiar estilo, su estancia en la isla y la creación de la escuela artística en Garachico.

La escultura mide 148 cm de altura. Se representa en posición de avanzar sugerido por la separación de las piernas estando adelantada la izquierda, y atrasada la derecha. Las manos sostienen una cruz que esta apoyada sobre el hombro izquierdo. La cabeza se inclina hacia abajo clavando la mirada en el espectador. Destacan sus grandes ojos algo oblicuos, pómulos angulosos, boca entreabierta con gesto jadeante, labios carnosos. Además, se pueden apreciar los dientes y la lengua. Frente ancha levemente contraída expresando sufrimiento. De la corona de espinas bajan unos hilillos de sangre hacia ambos lados del rostro. El cabello cae hacia atrás y los lados en forma de bucles, dejando ver el pabellón auditivo, características que se repiten en la barba.



Fig. nº 28. Fotografía perfil izquierdo del Nazareno, Iglesia del Espíritu Santo, Icod de los Vinos. Donde se aprecia la posición de avanzar.



Fig. nº 29. Fotografía frontal del Nazareno, Iglesia del Espíritu Santo, Icod de los Vinos.



Fig. nº 30. Fotografía del rostro del Nazareno, Iglesia del Espíritu Santo, Icod de los Vinos.

La talla está muy proporcionada, pero las masas musculares, las costillas, el vientre y buena parte de las piernas se encuentran talladas en una fase inicial. No siendo el caso de la cabeza, el cuello, las manos y los pies, que están del todo finalizadas. Esto pudo haber sido por el tiempo limitado de ejecución que tubo, o bien por no haberse podido reunir toda la suma ofrecida inicialmente al escultor, o simplemente por que se tratara de una imagen de vestir. Según establece el contrato, a medida que se realizaba la talla se preparaban las vestimentas en lana y seda, pero no por cuenta del artista (Martinez, 2007).

La escultura presenta una inscripción que revela que fue restaurada por Ezequiel de León en Icod en febrero de 1982. Fue una iniciativa del párroco de la Iglesia de San Marcos, Don Carlos González Quintero, que fue secundada por la cofradía del Nazareno organizada

⁹ Ver Martínez de la Peña, Domingo (1957).

en el año 1981. La realizó el nombrado Ezequiel de León con la ayuda de José Luis de León y Torres, su ayudante de taller.

La restauración se dividió en fases las cuales son: fotografía de la imagen y detalles de la misma, delimitación de las zonas a tratar, aplicación de formol y piridín para la desinsectación, colocación de la imagen dentro de una bolsa de plástico con formol durante casi un mes, extracción de los residuos de los insectos, segunda fumigación de las zonas más afectadas con pentaclorofenol y silol, consolidación del soporte madera con *paraloy*, limpieza de los elementos añadidos en la reparación anterior (realizados hace sesenta años por un pintor denominado Francisco <<El Valenciano>>), reintegración mediante pasta *araldí*, colocación de una nueva base de caoba con las mismas dimensiones y formas que la anterior, aplicación de estuco con base de cola de conejo y sulfatocálcico, aplicación de una mano de tempera sobre el estuco tratada con ágata y una capa de barniz, reintegración del color y sustitución de los tornillos de argolla de hierro que estaban en las palmas de las manos por otros de metal amarillo.



Fig. nº 31. Fotografía realizada durante el proceso de restauración por Ezequiel de León. Las zonas blancas son estucadas.



Fig. nº 32. Fotografía realizada durante el proceso de restauración por Ezequiel de León. Las zonas blancas son estucadas.



Fig. nº 33. Fotografía realizada durante el proceso de restauración por Ezequiel de León. Detalle de la talla en la zona de las piernas y parte del tronco.

En 2013 se vuelve a intervenir sobre la obra, esta vez la restauración fue realizada bajo la dirección de M^a Fernanda Guitián Garre, directora técnica de la empresa Cúrcuma, encargo recibido por la Cofradía de los Nazarenos de Icod de los Vinos. Le hacen análisis químicos, físicos y con luz ultravioleta. Intervienen la estructura realizando una desinsectación integral con gases inertes, reforzada con una desinsectación puntual en la zona de la cabeza, consolidación del soporte de madera, refuerzo de las uniones de las piezas, adhesión y rellenos de las partes huecas. Posteriormente le hace un sentado de color en aquellas zonas donde la policromía estaba desprendida, una limpieza de la suciedad superficial junto a la eliminación del barniz y limpieza de la capa pictórica. También eliminan repintes, rellenan grietas y estucan las faltas de policromía. La intervención finaliza con la reintegración pictórica y la aplicación de una capa de protección contra agentes externos. Además, durante todo el proceso se realiza un estudio técnico-fotográfico donde queda reflejado el trabajo realizado (Guitián, 2013).

A continuación se expone una ficha que recoge los datos generales de la obra.

- 1.- Obra. -Escultura: Nazareno Icod de los Vinos.
- 2.- Localización. Iglesia del Espíritu Santo, Icod de los Vinos.
- 3.- Estilo. Barroco.
- 4.- Datación. Primera mitad del s. XVII
- 5.- Autoría. Martín de Andújar Cantos.
- 6.- Estado de conservación general de la obra. Bueno.



Fig. nº 34: Iglesia del Espíritu Santo. Icod de los Vinos.



Fig. nº 35: Nazareno de Icod.



Fig. nº 36: Rostro del Nazareno de Icod.



Fig. nº 37: Rostro del Nazareno de Icod.



Fig. nº 38: Rostro del Nazareno de Icod.



Fig. nº 39: Rostro del Nazareno de Icod.

7.- Retablos tardomanieristas o protobarrocos de Tenerife.

7.1.- Retablos tardomanieristas o protobarrocos. Identificación.

Tras la conquista y ya en el siglo XVI, se empiezan a definir los principales núcleos de la población en la isla, configurándose según sus necesidades creando edificios de carácter religioso, de obra civil (molinos, tahonas...) y grandes viviendas señoriales que marcan el nivel económico de la zona.

Es así como se pueden encontrar importantes villas como La Laguna, Garachico, Icod de los Vinos o La Orotava que se desarrollaban, como antes se comentó, a medida que aumentaba el nivel económico de sus habitantes. Que a excepción de la primera nombrada, este crecimiento se debía entre otras cosas a la existencia de tierras agrícolas y puertos marítimos.

Tras la conquista, se comienza a recibir obras de aquellas regiones con las que se tiene más contacto, como en el caso de Países Bajos, Hispanoamérica y la Península Ibérica. En cuanto los retablos, al tratarse de una arquitectura compleja de transportar, en su mayoría se crean directamente en las islas. No obstante, también hay algunos que fueron traídos de fuera, como es el caso del retablo-escenario de la *Virgen de la Encarnación y el arcángel Gabriel* de la iglesia de la Encarnación de El Planto (La Palma) procedente de un taller flamenco.

La evolución de la creación de los retablos en Tenerife, va en paralelo con la evolución de las localidades nombradas anteriormente situadas al noroeste de la isla. La epidemia que cae sobre La Laguna y Santa Cruz, en 1582 hace que se traslade el comercio al puerto de Garachico, gracias al flujo continuo de personas, entre estas artistas, hace ser a la localidad el primer centro de creación artística propia. Desde principios del siglo XVI hasta el siglo XVII trabajaron artistas como el gallego Juan González Puga y el sevillano Martín de Andújar Cantos, formados en la península e introductores de las tendencias romanista y herreriana característica de las zonas de las que proceden, creadores de las Escuelas Manieristas de Garachico (Tudela, 2005).

Es de estas escuelas de donde salen algunos de los retablos que protagonizan este trabajo, como es el caso de los retablos pertenecientes a la Iglesia de Santa Ana en Garachico y el Retablo de San Antonio de Padua "El Lamero", que como se dijo en otro apartado pertenecen a Juan González Puga.

A continuación, se exponen las fichas con los datos de cada uno de los retablos que se incluyeron posteriormente en el estudio, con el fin de identificar y contextualizar brevemente cada uno de los retablos. En este momento se reparten a lo largo de cuatro municipios. En orden en el que se exponen es en función de la localización de los mismos.

- 1.- Obra. -Retablo nº 1: Retablo del Cristo de la Misericordia.
- 2.- Localización. Iglesia de Ntra. Sra. de la Luz, Los Silos.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. Primera mitad del siglo XVII.
- 5.- Autoría. Anónimo.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Bueno, restaurado posiblemente entre 1998 y 2001 por Pablo Francisco Amador Marrero.



Fig. nº 40: Iglesia de Ntra. Sra. de la Luz. Los Silos.



Fig. nº 41: Retablo del Cristo de la Misericordia.

	Alto	Largo
Pintura nº1	25	44
Pintura nº2	25.5	54
Pintura nº3	28	23
Pintura nº4	25.5	54
Pintura nº5	25	44

Fig. nº 42: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 43: Pintura nº 1.
Escena de la Pasión de Cristo.



Fig. nº 44: Pintura nº 2.
Escena de la Pasión de Cristo.

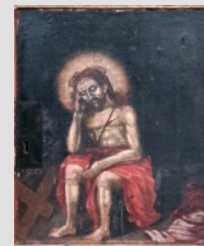


Fig. nº 45: Pintura nº 3.
Ecce Homo.



Fig. nº 46: Pintura nº 4.
Escena de la Pasión de Cristo.



Fig. nº 47: Pintura nº 5.
Escena de la Pasión de Cristo.

- 1.- Obra. -Retablo nº 2: Retablo Nuestra Señora de los Reyes.
- 2.- Localización. Ermita de Ntra. Sra. de los Reyes, Garachico.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. Primera mitad del siglo XVII.
- 5.- Autoría. Anónimo.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Malo.



Fig. nº 48: Ermita de Los Reyes. Garachico.



Fig. nº 49: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.

	Alto	Largo
Pintura nº1	18	27
Pintura nº2	18	27
Pintura nº3	18	30.5
Pintura nº4	18	30.5
Pintura nº5	18	27
Pintura nº6	18	27

Fig. nº 50: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 51: Pintura nº 1.
San Marcos
evangelista.



Fig. nº 52: Pintura nº 2.
San Mateo Evangelista
y el ángel.



Fig. nº 53: Pintura nº 3.
San Pedro.



Fig. nº 54: Pintura nº 4.
San Pablo.



Fig. nº 55: Pintura nº 5.
San Lucas Evangelista.



Fig. nº 56: Pintura nº 6.
San Juan
Evangelista.

- 1.- Obra. -Retablo nº3: Retablo de Nuestra Señora del Rosario.
- 2.- Localización. Iglesia de Santa Ana, Garachico.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. 1636.
- 5.- Autoría. Juan González Puga y Hernández de Oropesa.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Bueno.



Fig. nº 57: Iglesia de Santa Ana. Garachico.



Fig. nº 58: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

	Alto	Largo
Pintura nº1	26	28
Pintura nº2	26	28
Pintura nº3	26	28
Pintura nº4	26	33
Pintura nº5	26	22
Pintura nº6	26	22
Pintura nº7	26	33
Pintura nº8	26	28
Pintura nº9	26	28
Pintura nº10	26	28

Fig. nº 59: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 60: Pintura nº 1. San Luis Beltrán.



Fig. nº 61: Pintura nº 2. San Raimundo.



Fig. nº 62: Pintura nº 3. San Vicente Ferrer.



Fig. nº 63: Pintura nº 4. San Pedro González Telmo.



Fig. nº 64: Pintura nº 5. Angel con atributos.



Fig. nº 65: Pintura nº 6. Angel con atributo.



Fig. nº 66: Pintura nº 7. San Antonio de Florencia.



Fig. nº 67: Pintura nº 8. San Jacinto.



Fig. nº 68: Pintura nº 9. San Gonzalo.



Fig. nº 69: Pintura nº 10. Fray Pablo.

- 1.- Obra. -Retablo nº 4: Retablo de Nuestra Señora de Fátima.
- 2.- Localización. Iglesia de Santa Ana, Garachico.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. Primera mitad del s. XVII.
- 5.- Autoría. Juan González Puga.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Bueno, restaurado
Por M^a Fernanda Guitián Garre en el año 2003.



Fig. nº 70: Iglesia de Santa Ana. Garachico.



Fig. nº 71: Retablo de Ntra. Sra. de Fátima.

	Alto	Largo
Pintura nº1	26	28
Pintura nº2	26	28
Pintura nº3	26	28
Pintura nº4	26	33
Pintura nº5	26	22
Pintura nº6	26	22
Pintura nº7	26	33
Pintura nº8	26	28
Pintura nº9	26	28
Pintura nº10	26	28

Fig. nº 72: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 73: Pintura nº 1.
San Simón y Santo Tomás.



Fig. nº 74: Pintura nº 2.
San Bartolomé apóstol
y San Juan.



Fig. nº 75: Pintura nº 3.
San Andrés



Fig. nº 76:
Pintura nº 4.
San Pedro.

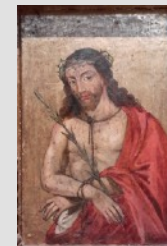


Fig. nº 77:
Pintura nº 5.
Ecce homo.



Fig. nº 78:
Pintura nº 6.
San Pablo.



Fig. nº 79: Pintura nº 7.
San Jacobo Mártir.



Fig. nº 80: Pintura nº 8.
San Felipe y San Mateo.



Fig. nº 81: Pintura nº 9.
San Jacobo Mártir y San Judas.

- 1.- Obra. -Retablo nº 5: Retablo del Señor de la Columna.
- 2.- Localización. Iglesia de Santa Ana, Garachico.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. Primera mitad del s. XVII.
- 5.- Autoría. Juan González Puga.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Bueno.



Fig. nº 82: Iglesia de Santa Ana. Garachico.



Fig. nº 83. Retablo del Señor de la Columna.

	Alto	Largo
Pintura nº1	25.5	30
Pintura nº2	25.5	30
Pintura nº3	25.5	30
Pintura nº4	25.5	34
Pintura nº5	24	33.5
Pintura nº6	24	33.5
Pintura nº7	25.5	34
Pintura nº8	25.5	30
Pintura nº9	25.5	30
Pintura nº10	25.5	30

Fig. nº 84. Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 85. Pintura nº 1. San Francisco de Paula.



Fig. nº 86. Pintura nº 2. Santa Catalina de Siena.



Fig. nº 87. Pintura nº 3. San Francisco Javier.



Fig. nº 88. Pintura nº 4. Angel de la Guarda.



Fig. nº 89. Pintura nº 5. San Juan Evangelista.



Fig. nº 90. Pintura nº 6. Santo Domingo Soriano.



Fig. nº 91. Pintura nº 7. Santa Rosa Lima.



Fig. nº 92. Pintura nº 8. San Ignacio de Loyola.



Fig. nº 93. Pintura nº 9. Arcángel Miguel.



Fig. nº 94. Pintura nº 10. San Cayetano.

- 1.- Obra. -Retablo nº 6: Retablo de Nuestra Señora de Montserrat.
- 2.- Localización. Ermita de San Roque, Garachico.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. Primera mitad del siglo XVII.
- 5.- Autoría. Anónimo.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Bueno.



Fig. nº 95: Ermita de San Roque. Garachico.



Fig. nº 96: Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat.

	Alto	Largo
Pintura nº1	22	47.5
Pintura nº2	22	45
Pintura nº3	22	45
Pintura nº4	22	47.5

Fig. nº 97: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 98: Pintura nº 1.
San Marcos.



Fig. nº 99: Pintura nº 2.
San Lucas.



Fig. nº 100: Pintura nº 3.
San Juan.



Fig. nº 101: Pintura nº 4.
San Mateo y el ángel.

- 1.- Obra. -Retablo nº 7: Retablo de Nuestra Señora del Rosario.
- 2.- Localización. Iglesia de San Antonio de Padua, El Tanque.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. Primera mitad del S.XVII.
- 5.- Autoría. Anónimo.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Bueno, restaurado
Por Dácil de la Rosa Vilar en 2009.



Fig. nº 102: Iglesia de San Antonio de Padua. El Tanque.



Fig. nº 103: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

	Alto	Largo
Pintura nº1	27	63
Pintura nº2	27	63
Pintura nº3	33.5	22
Pintura nº4	27	63
Pintura nº5	27	63

Fig. nº 104: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 105: Pintura nº 1.
San Mateo y el Ángel.



Fig. nº 106: Pintura nº 2.
San Juan Evangelista.

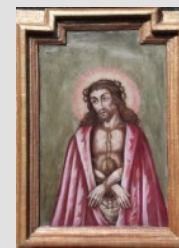


Fig. nº 107:
Pintura nº 3.
Ecce Homo.



Fig. nº 108: Pintura nº 4.
San Lucas.



Fig. nº 109: Pintura nº 5.
San Marcos.

- 1.- Obra. -Retablo nº 8: Retablo de Nuestra Señora de Candelaria.
- 2.- Localización. Iglesia de Santa Úrsula, Adeje.
- 3.- Estilo. Renacentista.
- 4.- Datación. Último cuarto del siglo XVI.
- 5.- Autoría. Escuela de Juan Gonzalez Puga.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. Bueno.



Fig. nº 110: Iglesia de Santa Úrsula. Adeje.



Fig. nº 111: Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria.

	Alto	Largo
Pintura nº1	23	39.5
Pintura nº2	23	39
Pintura nº3	23	15
Pintura nº4	23	39
Pintura nº5	23	39.5

Fig. nº 112: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 113: Pintura nº 1.
San Mateo y el Ángel.



Fig. nº 114: Pintura nº 2.
San Juan Evangelista.



Fig. nº 115:
Pintura nº 3.
Ecce Homo.



Fig. nº 116: Pintura nº 4.
San Marcos.



Fig. nº 117: Pintura nº 5.
San Lucas.

- 1.- Obra. -Retablo nº 9: Retablo de San Antonio de Padua.
- 2.- Localización. Ermita de San Antonio de Padua, Garachico.
- 3.- Estilo. Tardomanierista.
- 4.- Datación. Primera mitad s. XVII.
- 5.- Autoría. Juan González Puga.
- 6.- Estado de conservación general del retablo. En proceso de restauración.



Fig. nº 118: Hacienda de El Lamero. Garachico.



Fig. nº 119: infografía del Retablo de San Antonio de Padua.

	Alto	Largo
Pintura nº1	16,5	19,5
Pintura nº2	16,5	19,5
Pintura nº3	16,5	20,5
Pintura nº4	16,5	20,5
Pintura nº5	16,5	20,5
Pintura nº6	16,5	20,5
Pintura nº7	16,5	19,5
Pintura nº8	16,5	19,5

Fig. nº 120: Dimensiones de las pinturas del lado del Evangelio al de la Epístola.



Fig. nº 121: Pintura nº 1. Oración en el Huerto de los Olivos.



Fig. nº 122: Pintura nº 2. La flagelación.



Fig. nº 123: Pintura nº 3. Cristo despojado de sus vestimentas.



Fig. nº 124: Pintura nº 4. La Crucifixión.



Fig. nº 125: Pintura nº 5. Camino del Calvario.



Fig. nº 126: Pintura nº 6. Cristo con la corona de espinas.



Fig. nº 127: Pintura nº 7. Cristo es llevado ante Caifás.



Fig. nº 128: Pintura nº 8. El Prendimiento.

7.2.- Las pinturas de los bancos. Descripción formal.

Como ya se dijo, la descripción formal de las pinturas de los bancos de los retablos se centra tan sólo en nueve de ellos, ya que de las once arquitecturas una de ellas no tiene pinturas en el banco -Retablo de la Visitación, Buenavista- y la otra -Retablo de Tábora. Icod- el templo se encuentra en obras y no fue posible el acceso.

Este apartado se centra, por un lado en describir cada una de las 62 pinturas que componen a cada uno de los bancos de los retablos que aparecen en las fichas del apartado anterior, tratando aspectos como: dimensiones, aspectos técnicos relacionados con el soporte, el color, disposición de los personajes en relación al eje de simetría del retablo, características formales de los rostros y por otro lado las medidas totales del banco y la distribución de las pinturas.

Además, en el lado derecho de cada una de las pinturas aparece un esquema del retablo al que pertenece, donde está marcada la localización exacta de esta dentro del banco.

7.2.1.- Pinturas del banco del retablo nº1: Retablo del Cristo de la Misericordia. Iglesia de la Luz, Los Silos.

Las dimensiones totales del banco son: 54 cm (alto) x 320 cm (largo) x 33 cm (ancho) y está compuesto por cinco pinturas frontales, distribuidas horizontalmente a lo largo del mismo. Se puede observar que la altura de las pinturas crece a medida que se acercan al centro (pasando de 25 cm a 25.5 cm y por último 28 cm), sucede lo mismo con el largo (de 44 cm a 54 cm), a excepción de la pintura del sagrario, que es la menos larga (23 cm), de esta forma las dimensiones de las pinturas son totalmente simétricas.

En este retablo las pinturas se realizaron utilizando como soporte las tablas que pertenecen a la estructura del banco. De forma general, se puede apreciar una paleta neutra de entonación cálida, los colores a los que más recurre el artista son: negro para los fondos, varios tonos de gris para los metales y rojo carmesí.

El autor utiliza las luces para dar relevancia a objetos y zonas concretas de la composición, logrando así la zona de interés para el observador, y creando al mismo tiempo un recorrido visual que va desde lo más iluminado, pasando por las zonas de penumbra, hasta llegar a las zonas de mayor oscuridad.

Como detalle técnico poco habitual se puede apreciar que las tablas que conforman el banco no tienen la misma dirección, en la pintura nº 1 la unión de las tablas dibuja un corte vertical mientras que en la pintura nº 2 el corte es horizontal.



Fig. nº 129. Pintura nº 1. Escena de la Pasión de Cristo. Se aprecia que las tablas de la estructura del banco actúan también como soporte para las pinturas. Llama la atención la disposición de las tablas unidas verticalmente, al contrario que en otras zonas del banco donde las tablas se distribuyen de manera horizontal.

Composición simétrica con dominante horizontal donde aparecen atributos alegóricos a la Pasión de Jesucristo (varas de flagelación, tres clavos, un martillo, unas tenazas, tres dados, varias monedas de plata y una corona de espinas) dispuestos sobre una superficie horizontal.



Fig. nº 130. Pintura nº 2. Escena de la Pasión de Cristo. Unión de las tablas en este caso horizontal.

Composición simétrica con dominante horizontal donde aparecen atributos alegóricos a la Pasión de Jesucristo (una lanza, una escalera, un flagelo, una esponja...) dispuestos en aspa.



Fig. nº 131. Pintura nº 3. Ecce Homo.

Composición simétrica con dominante vertical donde aparece representado un Ecce Homo en el centro o Cristo presentado al pueblo, Pilato presenta a Jesús ante la multitud diciendo <<Ahí tenéis al hombre>> al que los sacerdotes y servidores responde gritando <<¡Crucifícale, crucifícale!>> (Rèau, 1996). A su derecha se representa una cruz y a su izquierda un paño sobre el suelo.



Fig. nº 132. Pintura nº 4. Escena de la Pasión de Cristo. Disposición horizontal de las tablas de la estructura. Podemos observar una grieta en la tabla inferior.

Composición simétrica con dominante horizontal donde aparecen atributos alegóricos a la Pasión de Jesucristo (una cuerda, la oreja cortada por San Pedro a un siervo del Sacerdote, la espada y el gallo de la Negación posado sobre la columna) dispuestos sobre una superficie horizontal.



Fig. nº 133. Pintura nº 5. Escena de la Pasión de Cristo.

Composición simétrica con dominante horizontal donde aparecen atributos alegóricos a la Pasión de Jesucristo (la jofaina labrada con gallones, el paño del lavatorio de manos de Pilato y la mano que abofeteó a Cristo) dispuestos sobre una superficie horizontal.

7.2.2.- Pinturas del banco del retablo nº2: Retablo Nuestra Señora de Los Reyes. Ermita Ntra. Sra. de los Reyes, Garachico.

Las dimensiones totales del banco son 45 cm (alto) x 307 cm (largo) x 66 cm (ancho hasta la pared). Está compuesto por seis pinturas distribuidas en dos grupos de tres, habiendo una separación en medio. El alto de todas las pinturas coincide (18 cm), pero el largo de las mismas no. Siendo las dos centrales son más largas que las demás (centrales: 30.5 cm, otras: 27 cm).

Las pinturas están realizadas sobre un soporte lienzo que posteriormente se clavetea sobre las tablas que configuran la estructura del banco. Como detalle curioso se observó que en las cuatro pinturas más alejadas del sagrario, los santos miran hacia fuera. Al comentárselo a uno de los encargados de la iglesia, nos confirma que en el pasado, “las pinturas fueron arrancadas para colocarlas en otro sitio, pero al devolverlas al retablo fueron clavadas en otro orden, quedando como está en la actualidad”.

En cuanto a la paleta que presentan las pinturas del banco, se puede decir que es neutra de entonación cálida, los personajes se representan sobre un fondo claro donde se aprecian colores verdes y rosáceos, pudiendo intuir un paisaje de fondo. Los colores a los que más recurre son: bermellón, rojo carmesí, ocre y verde musgo.

Los rostros de los personajes se caracterizan por ser alargados con ojos grandes almendrados, nariz perfilada, alargada y labios carnosos. Llama la atención la representación de los animales con rostros humanizados.

La morfología y posición de las manos de los santos es muy similar, como se puede apreciar en las pinturas nº 1 y 2, las nº 3 y 4 de forma simétrica, y la nº 5 y 6.



Fig. nº 134. Pintura nº 1. San Marcos Evangelista.

Composición triangular con dominante horizontal donde se encuentra centrada una figura de cabello castaño oscuro, largo, ondulado y barba poblada. De pie con el cuerpo de espaldas al sagrario, dirigiendo su rostro y mirada hacia la izquierda. El personaje escribe con una pluma en un libro. A la derecha de la imagen en la zona inferior, aparece la cabeza de un león de rostro humanizado reconocido como un atributo habitual de San Marcos

Evangelista ya que una de las primeras frases de su Evangelio es: “*Voz de quien grita en el desierto: <<Preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos.>>*”, que es la de San Juan Bautista, la cual se asimila al rugido de un león (Rèau, 1997b).



Fig. nº 135. Pintura nº 2. San Mateo Evangelista y el ángel.

Composición asimétrica con dominante horizontal donde se encuentran dos figuras de espaldas al sagrario. El santo situado en el centro, está representado con barba y cabello canoso, largo y ondulado. Escribe con una pluma sobre un libro, a su lado una figura apoyada sobre su hombro, se reconoce como elemento iconográfico de San Mateo Evangelista, un ángel u hombre alado, debido a que su Evangelio comienza por la genealogía de Cristo según la carne (Rèau, 1997b).



Fig. nº 136. Pintura nº 3. San Pedro.

Composición triangular con dominante horizontal, donde se encuentra en el centro una figura con cabello canoso, corto, ondulado, barba recortada y un mechón de pelo sobre la frente, mirando hacia el lado derecho, portando en su mano izquierda una llave y sujetando bajo el brazo derecho un libro cerrado, ambos elementos iconográficos representativos de San Pedro Evangelista.



Fig. nº 137. Pintura nº 4. San Pablo.

Composición triangular con dominante horizontal donde se encuentra representado en el centro una figura de cabello y barba canosos, largos, ondulados, mirando hacia el sagrario. Alza en su mano derecha una espada y porta bajo su brazo izquierdo un libro cerrado.



Fig. nº 138. Pintura nº 5. San Lucas Evangelista.

Composición triangular con dominante horizontal, donde se encuentra representado en el centro una figura con el cabello canoso, ondulado. Está colocado de espaldas al sagrario, sujeta un libro sobre el que escribe con una pluma. Aparece a la derecha, en la zona inferior, un buey con rostro humanizado, reconocible como uno de los atributos representativos de San Lucas Evangelista, debido a que es el animal de sacrificio de la antigüedad (Rèau, 1997b).



Fig. nº 139. Pintura nº 6. San Juan Evangelista.

Composición triangular con dominante horizontal, donde se encuentra un personaje imberbe de cabello castaño oscuro, largo y ondulado. Mirando hacia el lado derecho y portando un libro abierto sobre el que escribe con una pluma. De la zona inferior derecha sale un águila, reconocible como elemento iconográfico de San Juan Evangelista, en este caso representado como un hombre imberbe por considerarse el más joven de los doce apóstoles (Rèau, 1997b).

7.2.3.- Pinturas del banco del retablo nº3: Retablo Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de Santa Ana, Garachico.

Las dimensiones totales del banco de este retablo son: 65.5 cm (alto) x 494 cm (largo) x 38 cm (ancho). Está compuesto por diez pequeñas pinturas con forma casi cuadrada. Están dispuestas en dos grupos de cinco separadas en el centro. El alto de todas las pinturas coincide (26 cm), al igual que el largo (28 cm) a excepción de la pintura nº 4 y nº 7 que son un poco más largas (33 cm), y las pinturas nº 5 y 6 las menos largas (22 cm).

En este retablo las pinturas se realizaron utilizando como soporte las tablas que pertenecen a la estructura del banco. Las figuras, tienen el cuerpo ligeramente girado hacia el centro del retablo. Es decir, las cinco pinturas del lado del Evangelio se disponen de tal forma que da la sensación de estar giradas hacia la derecha, dirigiendo bien sea el cuerpo o la mirada. Mientras que las cinco pinturas del lado de la Epístola miran hacia el lado contrario. Llama la atención la pintura nº 5, en la que el ángel no responde a lo antes descrito, ya que su cuerpo y cabeza están girados levemente hacia el lado izquierdo, cuando debería mirar hacia el lado contrario.

En cuanto a la paleta presente en estas pinturas se puede decir que es neutra de entonación cálida, donde predomina el color negro de hábitos de los monjes dominicos sobre un fondo claro. Los colores a los que más recurre son: negro, tonos de gris, rojo carmesí y tonos tierra para los fondos.

Los rostros de los personajes se caracterizan por ser triangulares con ojos grandes ligeramente almendrados, nariz perfilada, boca pequeña y labios finos.

Un detalle de todas las pinturas a tener en cuenta es que, en las esquinas superiores se puede apreciar el nombre de cada dominico representado en la pintura.



Fig. nº 140. Pintura nº 1. San Luis Beltrán.

Composición triangular con dominante horizontal, donde se dispone una figura con el cabello tonsurado a la romana, de pie girado con el cuerpo a tres cuartos hacia la derecha, con la mirada hacia la izquierda. En la mano derecha porta tres cordones y en la izquierda seis lirios. Llama la atención los atributos que porta ya que, San Luis Beltrán suele

llevar una copa de oro de donde es expulsada una serpiente o una pistola cuyo cañón se metamorfosea en crucifijo, atributo que le pertenece en exclusividad a él (Rèau, 1997b).



Fig. nº 141. Pintura nº 2. San Raimundo.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece representado una figura con el cabello tonsurado a la romana. Está de pie con la cabeza ladeada hacia su derecha. En su mano derecha sujeta un libro abierto y con su otra mano las llaves de San Pedro, que remite al poder de autoridad papal, el poder de abrir, cerrar y decidir sobre la iglesia. Ambos objetos son atributos habituales de San Raimundo.¹⁰



Fig. nº 142. Pintura nº 3. San Vicente Ferrer.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece una figura con el cabello tonsurado. Se encuentra de pie con el cuerpo casi frontal. Los atributos de este predicador dominico son variados, pero en este caso están representados el libro cerrado, (aun que suele estar abierto) y señala con el índice a Cristo (Rèau, 1997b).

¹⁰ De iconología e iconografía, recuperado el 17 junio de 2018, de <https://preguntasantoral.blogia.com/2012/021001-de-iconolog-a-e-iconograf-a.php>



Fig. nº 143. Pintura nº 4. San Pedro González Telmo.

Composición triangular desplazada a la derecha con dominante horizontal, aparece representado el predicador dominico San Pedro González Telmo con el cabello oscuro, con dos de sus atributos: el cirio para calmar las tempestades y un navío que recuerda a los marineros su protección.¹¹



Fig. nº 144. Pintura nº 5. Ángel con atributos.

Composición triangular potenciada por el manto sobre los hombros del ángel, con dominante vertical. La figura sujeta con sus manos un racimo de uvas y trigo, mientras dirige la mirada al espectador.

¹¹ Beato Pedro González Telmo (San Telmo). Recuperado el 17 de junio de 2018, de http://www.dominicos.net/santos/beato_pedro_gonzalez_telmo/beato_pedro_gonzalez_telmo_p6.html.



Fig. nº 145. Pintura nº 6. Ángel con atributo.

Composición triangular acusado por el paño que cae sobre los hombros del ángel, con dominante horizontal. La figura está de pie mientras sujeta con sus dos manos el cáliz su cabeza y mirada se dirigen hacia arriba.



Fig. nº 146. Pintura nº 7. San Antonio de Florencia.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece representado San Antonio de Florencia, tiene la cabeza ladeada hacia la derecha pero la mirada la dirige al espectador. Porta un libro en su mano izquierda y una cruz con doble travesaño en la derecha. Atributos curioso porque suele estar representado con una balanza con un cesto de frutas en un platillo y en el otro una hoja de papel o una bolsa de donde salen monedas (Rèau, 1997a).



Fig. nº 147. Pintura nº 8. San Jacinto.



Composición triangular con dominante horizontal, donde parece representado una figura con el cabello oscuro. Se encuentra de pie ligeramente girado hacia su derecha con la cabeza y la mirada hacia el mismo lado. Porta en su mano derecha un copón o custodia y sujeta con su mano izquierda una estatua de la Virgen (Rèau, 1997b).



Fig. nº 148. Pintura nº 9. San Gonzalo.



Composición triangular con dominante horizontal, donde se encuentra una figura central con el cabello tonsurado. Con la mirada fija en el libro que sujeta con sus manos, junto con el bastón. Llama la atención los atributos ya que, el que se relaciona con San Gonzalo es una maqueta de puente que suele sujetar con las manos (Rèau, 1997b).



Fig. nº 149. Pintura nº 10. Fray Pablo.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece representado una figura, con el cabello muy corto y negro. Se encuentra de pie con el cuerpo casi frontal, pero con la cabeza y la mirada hacia el espectador. En su mano derecha sujeta una llave y un rosario en la izquierda.

7.2.4.- Pinturas del banco del retablo nº 4: Retablo Nuestra Señora de Fátima. Iglesia de Santa Ana, Garachico.

Las dimensiones totales del banco son 67 cm (alto) x 489 cm (largo) x 36 cm (ancho). Está compuesto por un total de nueve pinturas todas con el mismo alto (26 cm). En cuanto al largo, varía de forma simétrica. Las seis pinturas más laterales tienen el mismo largo (28 cm), las siguientes dos más próximas a estas son las más largas de este conjunto (33 cm), y por último, las tres centrales son las más estrechas (22 cm).

Un detalle curioso en este retablo, es que en el lateral del lado de la Epístola de la caja del banco, aparece representado una figura masculina con las mismas características que los santos de las pinturas frontales del mismo. No obstante, como se nombró con anterioridad, en este trabajo sólo se estudian las pinturas frontales de la caja del banco del retablo.

En este retablo las pinturas se realizaron utilizando como soporte las tablas que pertenecen a la estructura del banco. Las figuras están representadas de tal forma que la colocación de la cabeza o la mirada está dirigida hacia el centro del banco. Como peculiaridad se puede apreciar que en las pinturas nº 1, 2, 8 y 9 (las más laterales) se representan en vez de uno, dos santos en cada una de ellas.

En cuanto a la paleta que presentan estas pinturas, se puede decir que es neutra de entonación cálida. Predomina el contraste del negro del fondo con los colores vivos de la vestimenta de los santos. Los colores a los que más recurre son: negro, ocre, púrpura, rojo bermellón y verde musgo.

Los rostros de los personajes que aparecen en las pinturas se caracterizan por ser alargados con ojos grandes almendrados, nariz grande levemente perfilada y carnosa, labios carnosos.

Como en el retablo anterior, en la parte superior de las pinturas en las que se representa a los santos, están los nombres de cada uno de ellos.

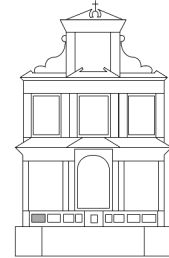


Fig. nº 150. Pintura nº 1. San Simón y Santo Tomás.

Composición simétrica con dominante horizontal, aparecen representados dos figuras de pie dándose ligeramente la espalda, ambos tienen la cabeza girada hacia la izquierda. Mientras que San Simón mira hacia abajo, Santo Tomás dirige su mirada en la misma dirección en que tiene dispuesto el cuerpo. San Simón apóstol, tiene el cabello largo, ondulado y barba frondosa, porta la sierra de su martirio. Santo Tomás apóstol, tiene el pelo largo, ondulado, oscuro y con un pequeño bigote, coge con su mano izquierda uno de sus atributos: la lanza, instrumento de su martirio. Otro de los atributos con los que se suele representar a este último son el Cinturón de la Virgen o una escuadra de arquitecto (Rèau, 1998).



Fig. nº 151. Pintura nº 2. San Bartolomé apóstol y San Juan.

Composición simétrica con dominante horizontal donde aparecen dos figuras dándose casi la espalda. San Bartolomé apóstol con cabello corto, oscuro, ondulado y barba recortada, con la cabeza y la mirada dirigidas a la derecha y el cuerpo hacia la izquierda. San Juan imberbe está representado, con cabello castaño, largo, ondulado, con el rostro y la mirada hacia la derecha. Llevan en sus manos sus atributos, por un lado San Bartolomé con un cuchillo ya que según la tradición murió despellejado, por lo que hay

veces que lo representan con su propio pellejo colgando de sus manos.¹² Por otro lado San Juan apóstol representado como un hombre imberbe que porta la copa de veneno de la que escapo exorcizado por una señal de la cruz (Rèau, 1998).



Fig. nº 152. Pintura nº 3. San Andrés

Composición en aspa potenciada por la posición de las manos y los troncos de la espalda, con dominante vertical. Se representa una figura, de cabello canoso, corto, ondulado, con la barba larga, de frente con la cabeza ligeramente hacia la derecha con la mirada hacia abajo desplazada hacia la izquierda. Tras San Andrés se encuentra representada la cruz en X, atributo que tardó en adoptar el santo, ya que no se apoyaba como tal. También se puede ver representado con una red llena de peces.¹³



Fig. nº 153. Pintura nº 4. San Pedro.

Composición triangular con dominante horizontal donde se encuentra representado San Pedro, con el cabello canoso, con un mechón de pelo sobre la frente y barba recortada. Mirando hacia la esquina superior derecha, en este caso está representado con un mechón de pelo sobre la frente y barba de pelo corto, en su mano izquierda sujeta dos

¹² Iconografía y fiesta de San Bartolomé. Recuperado el 18 de junio de 2018, de <http://www.preguntasantoral.es/2010/11/iconografia-y-fiesta-de-san-bartolome/>

¹³ San Andrés Apóstol, recuperado del 19 de junio de 2018, de <http://www.fecitantiguedades.com/nota/10014/Iconograf%C3%ADa/San%20Andr%C3%A9s%20Ap%C3%B3stol/>

llaves (una cuelga de un cordón rojo) uno de los atributos más antiguos que se le atribuye a causa del pasaje del Evangelio de Mateo que lo convirtió en el portero del Paraíso (Rèau, 1998).



Fig. nº 154. Pintura nº 5. Ecce homo.

Composición triangular con dominante vertical donde aparece representado en el centro una figura con las manos atadas en cruz, la derecha sobre la izquierda, con el cuerpo totalmente frontal. Dirigiendo el rostro y la mirada hacia la derecha, se trata de un Ecce Homo o Cristo presentado al pueblo. Pilato presenta a Jesús ante la multitud diciendo <<Ahí tenéis al hombre>> al que los sacerdotes y servidores responde gritando <<¡Crucifícale, crucifícale!>> (Rèau, 1996)

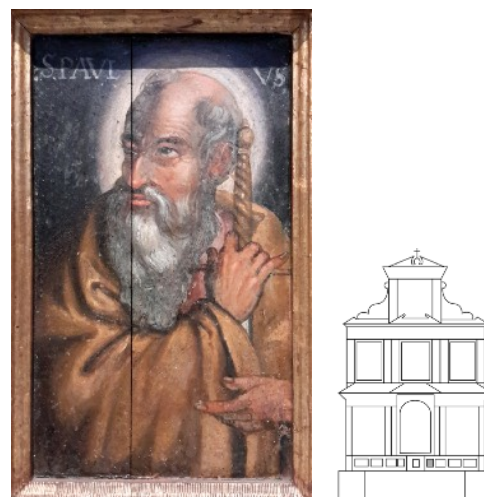


Fig. nº 155. Pintura nº 6. San Pablo.

Composición triangular con dominante horizontal, aparece representado con la cabeza girada hacia la izquierda y la mirada hacia arriba. El personaje tiene una barba abundante y un mechón de pelo encima de la frente, sujeta con su mano derecha una espada de la que sólo se aprecia el mango y se intuye la hoja de metal.



Fig. nº 156. Pintura nº 7. San Jacobo Mártir.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece representada una figura con pelo castaño, largo, ondulado y barba recortada. El cuerpo ligeramente hacia la derecha, la cabeza y la mirada dirigidas hacia el lado contrario. Los atributos con los que se le representa son una vara en su mano derecha y un libro en la izquierda.

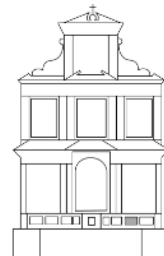


Fig. nº 157. Pintura nº 8. San Felipe y San Mateo.

Composición simétrica con dominante horizontal, aparecen representadas dos figuras que dirigen su rostro y mirada hacia la izquierda. La primera San Felipe, tiene el cuerpo ligeramente girado hacia la derecha representado en este caso con cabello oscuro, corto y ondulado, barba corta. Porta con sus dos manos una cruz de madera, normalmente suele tener cruz de doble o triple travesaño y representa su martirio (Rèau, 1997a). San mateo, con el cabello canoso, corto, poco ondulado y barba larga, tiene colocado el cuerpo frontal, sujeta un libro y una alabarda, instrumento de su martirio como apóstol (Rèau, 1997b).



Fig. nº 158. Pintura nº 9. San Jacobo Mártir y San Judas.

Composición simétrica con dominante horizontal, donde aparecen representados dos figuras, la primera San Jacobo Mártir que en este caso aparece como un hombre mayor de pelo canoso con barba y cabello corto, tiene el cuerpo a tres cuartos hacia la derecha, con el rostro y la mirada hacia el lado contrario. Con sus manos sujeta una escuadra. El segundo personaje San Judas, con el cabello por los hombros, castaño, ondulado y barba recortada, tiene el cuerpo ladeado hacia la izquierda junto con el rostro, con la mirada hacia el espectador. En su mano izquierda lleva un objeto que no se logra identificar bien, normalmente sus atributos suelen ser una maza, como instrumento de su martirio. Una espada, hacha, alabarda y a veces una escuadra (Rèau, 1997b).

7.2.5.- Pinturas del banco del retablo nº 5: Retablo del Señor de la Columna. Iglesia de Santa Ana, Garachico.

Las dimensiones totales del banco son 63 cm (alto) x 512 cm (largo) x 38 cm (ancho). Está compuesto por un total de diez pinturas cuyas medidas son simétricas. Todas con el mismo alto (25.5 cm), a excepción de las dos centrales (24 cm). En cuanto al largo, aumenta a medida que se acercan al sagrario, las seis pinturas más alejadas del mismo son las más estrechas (30 cm de largo), y las dos centrales las más anchas (33.5 cm), quedando las dos laterales a éstas con un largo intermedio (de 34 cm).

Las pinturas están realizadas sobre un soporte lienzo que posteriormente se clavetea sobre las tablas que configuran la estructura del banco. Las miradas y posiciones de las cabezas de las figuras son simétricas en relación al centro del mismo, a excepción de la pintura nº 9 que mira al lado contrario al que debería. De esta forma, la pintura nº 1 y la 10 mira hacia el centro del retablo, la nº 2 y 9 ambas hacia el lado derecho, rompiendo la simetría. La nº 3 y 8 hacia la izquierda y derecha respectivamente. La nº 4 y 7 hacia el centro, y por último, las dos centrales: nº 5 y 6 hacia fuera.

En cuanto a la paleta que presentan estas pinturas, se puede decir que es neutra de entonación cálida. Llama la atención el fondo de la pintura nº 4 que es un tono más terroso, mientras que los demás son más rojizos. Los colores a los que más recurre son: negro, marrón rojizo, blanco marfil y amarillo de bario entre otros.

Los rostros de las figuras que aparecen en las pinturas se caracterizan por ser ovalados con ojos grandes y almendrados, nariz perfilada con el volumen de la aleta bastante marcado y labios carnosos.

Llama la atención la posición de los brazos, manos, y la forma en la que portan sus atributos, las pinturas nº 2 y 7 que son muy similares entre sí.

En estas pinturas también se pueden apreciar en la parte superior de la misma, los nombres de cada una de las figuras representadas en ellas.

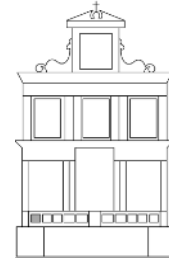


Fig. nº 159. Pintura nº 1. San Francisco de Paula.

Composición triangular con dominante vertical, donde aparece una figura vestida con un sayal y capucha, con una larga barba canosa. Posicionada a tres cuartos hacia la derecha con mirada baja. Bajo el brazo derecho sujeta un libro y con las manos agarra un báculo, atributos representativos de este santo (Rèau, 1997a).

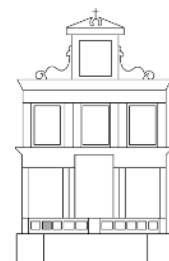


Fig. nº 160. Pintura nº 2. Santa Catalina de Siena.

Composición triangular con dominante vertical, donde aparece Santa Catalina vestida con una túnica blanca y el manto negro de las dominicas con el cuerpo a tres cuartos y la mirada baja. Sobre la cabeza tiene una corona de espinas debido a que cuando Cristo le dio a elegir entre una corona de oro y otra de espinas optó por la segunda. En la mano derecha porta un libro y en la izquierda un crucifijo (Rèau, 1997a).



Fig. nº 161. Pintura nº 3. San Javier.

Composición triangular con dominante vertical, donde aparece una figura con el cabello castaño, liso y barba recortada. Tiene el cuerpo girado a tres cuartos hacia la izquierda, y la mirada ligeramente hacia arriba junto con el rostro. En su mano porta tres azucenas blancas. Curioso atributo ya que, se le suele representar apretando un crucifijo en su corazón o con la sotana entreabierta mostrando su corazón inflamado, o con un cangrejo grande que se arrastra a sus pies (Rèau, 1997a).

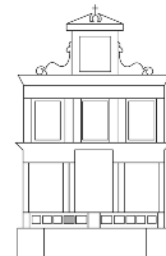


Fig. nº 162. Pintura nº 4. Ángel de la Guarda.

Composición triangular desplazada hacia la izquierda con dominante horizontal, aparecen representadas dos figuras de distinto tamaño, un pequeño hombre de cabello largo. El rostro totalmente de perfil cogido de la mano por un gran ángel de cabello rizado, que dirige la mirada hacia abajo mientras señala al cielo con la mano izquierda.

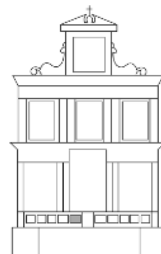


Fig. nº 163. Pintura nº 5. San Juan Evangelista.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece representada una figura imberbe con el cabello largo y ondulado. Dirige el cuerpo hacia la derecha con la cabeza, rostro y la mirada hacia la izquierda. Los atributos de San Juan son como evangelista es el águila y como apóstol tiene como emblema una copa envenenada de la que escapa al veneno exorcizado por una señal de la cruz (Rèau, 1997b).



Fig. nº 164. Pintura nº 6. Santo Domingo Soriano.

Composición triangular con dominante vertical, aparece representada una figura de cabello corto con una línea horizontal de pelo sobre la frente. Tiene el cuerpo colocado a tres cuartos hacia la izquierda, la cabeza y la mirada las dirige al lado contrario. Sobre la mano derecha lleva un libro mientras que con la otra sujeta una azucena.

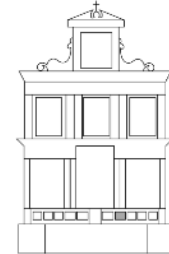


Fig. nº 165. Pintura nº 7. Santa Rosa Lima.

Composición triangular con dominante vertical, donde aparece representada Santa Rosa Lima con el hábito dominico y una corona o rosario de espinas. Posicionada a tres cuartos, sostiene en la mano derecha un ramo con rosas del que sale un niño Jesús, y en la mano izquierda sujeta un libro (Rèau, 1998).

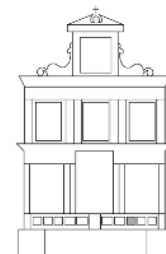


Fig. nº 166. Pintura nº 8. San Ignacio de Loyola.

Composición triangular con dominante vertical, donde se encuentra una figura con el hábito negro de los jesuitas, pelo corto grisáceo con un pequeño mechón encima de la frente. Tiene el cuerpo a tres cuartos hacia la derecha, en el pecho se aprecian las siglas IHS de la compañía de Jesús, con sus manos muestra el Libro de su regla (Rèau, 1997b).

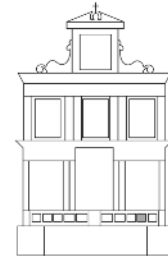


Fig. nº 167. Pintura nº 9. Arcángel Miguel.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece una figura alada con armadura de general romano. Tiene cabello castaño, largo, ondulado, con el cuerpo frontal, rostro y mirada a tres cuartos. En sus manos porta dos atributos que se relacionan con el Arcángel Miguel, una espada y una balanza pesando las almas ya que, se dice que tomara parte en el juicio final.¹⁴

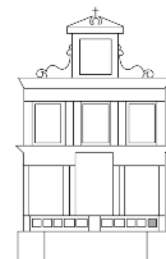


Fig. nº 168. Pintura nº 10. San Cayetano.

Composición triangular con dominante horizontal donde aparece una figura de cabello castaño, corto, liso y barba recortada. Dirige su cuerpo, cabeza, mirada y manos hacia su atributo, un corazón alado ubicado en la esquina superior izquierda (Rèau, 1997a).

¹⁴ Arcángel Miguel, recuperado el 23 de junio de 2018, de https://es.wikipedia.org/wiki/Arcángel_Miguel.

7.2.6.- Pinturas del banco del retablo nº 6: Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat. Ermita de San Roque, Garachico.

Las dimensiones totales del banco son 51 cm (alto) x 272 cm (largo) x 56.5 cm (ancho). Está compuesto por un total de cuatro pinturas donde están representados cuatro evangelistas. Todos tienen el mismo alto (22 cm), pero el largo disminuye a medida que se acerca al centro del retablo, por lo que se puede decir que, las dimensiones son simétricas. Siendo más anchas las laterales (con 47.5 cm) y las centrales más estrechas (45 cm).

En este retablo las pinturas se realizaron utilizando como soporte las tablas que pertenecen a la estructura del banco. Las figuras que se representan tienden hacia el centro del retablo. Es decir, las dos laterales (pinturas nº 1 y 4) tienen el rostro y la mirada hacia el centro, mientras que las pinturas nº 2 y 3 dirigen la mirada hacia el espectador.

En cuanto a la paleta que presentan estas pinturas, se puede decir que es neutra de entonación cálida. Se utiliza un tono oscuro para los fondos que hace que destaque el personaje representado y las telas de las cortinas, quedando en penumbra el resto. Llama la atención los colores de éstas ya que, todas son rojas a excepción de la pintura nº 3 que es la única que es verde, contrastando con su complementario, el rojo de la vestimenta del santo. Esto hace que sea la primera pintura que se observe. Los colores a los que más recurre son: rojo bermellón, verde botella y tonos terrosos.

Los rostros de los personajes representados en las pinturas tienen los rasgos muy marcados, se caracterizan por ser alargados con ojos grandes almendrados, nariz grande y perfilada y labios carnosos.



Fig. nº 169. Pintura nº 1. San Marcos.

Composición en L con dominante horizontal, donde aparece representada una figura central con el cuerpo a tres cuartos, cuya mirada dirige hacia un papel que sostiene en las manos. El personaje tiene el cabello oscuro, corto y barba recortada. Junto a él, en la penumbra, se identifica un león de rostro humanizado, siendo éste el atributo habitual de San Marcos ya que una de las primeras frases de su Evangelio “Voz de quien grita en el desierto: <<Preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos.>>, que es la de San Juan Bautista, la cual se asimila al rugido de un león (Rèau, 1997b).



Fig. nº 170. Pintura nº 2. San Lucas.

Composición en L con dominante horizontal, donde aparece representada una figura con el cabello oscuro por los hombros, sentado con el cuerpo a tres cuartos, el rostro y la mirada la dirige hacia el espectador. Entre sus manos sujeta un objeto que no se logra identificar debido a la penumbra en la que está. San Lucas se encuentra acompañado por un buey, atributo más conocido de este santo, símbolo que aparece a partir del hecho de que en el Evangelio de este insiste en el sacerdocio de Jesucristo y el buey es el animal de sacrificio más antiguo (Rèau, 1997b).



Fig. nº 171. Pintura nº 3. San Juan.

Composición en L inversa con dominante horizontal, donde aparece una figura con el cuerpo casi frontal, el rostro ladeado hacia la derecha y la mirada en dirección al espectador, cabello castaño, largo, ondulado, cuya mano izquierda sujeta una pluma. San Juan en este caso, está representado como un hombre imberbe, siendo el más joven de los doce apóstoles, lo cual es una característica importante para reconocerlo (Rèau, 1997b).



Fig. nº 172. Pintura nº 4. San Mateo y el ángel.

Composición asimétrica con dominante horizontal donde se aprecian dos figuras con el cuerpo a tres cuartos hacia la derecha. El personaje central San Mateo, tiene el pelo canoso, ondulado y barba larga, escribe sobre un libro. Dirige la cabeza y mirada hacia la izquierda, lugar donde aparece un ángel que lo observa mientras le toca el codo con la mano derecha, este es uno de sus atributos más representativos de San Mateo como Evangelista, (Rèau, 1997b), en este caso es un hombre alado, imberbe con el cabello largo y ondulado.

7.2.7.- Pinturas del banco del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Iglesia de San Antonio de Padua, El Tanque.

Las dimensiones totales del banco son 65.5 cm (alto) x 494 cm (largo) x 78 cm (ancho). Está compuesto por un total de cinco pinturas todas con el mismo alto (27 cm) a excepción de la central que es mayor (33.5 cm). En cuanto al largo coincide en todas (63 cm) a excepción de la central nuevamente que es menos larga (22 cm).

En este retablo las pinturas se realizaron utilizando como soporte las tablas que pertenecen a la estructura del banco. Las figuras que están representadas se disponen de forma simétrica con respecto al centro. Es decir, las pinturas nº 1 y 2 están dirigidas hacia la derecha mientras que las nº 4 y 5 se dirigen hacia la izquierda quedando en medio el Ecce homo.

En cuanto a la paleta que está presente en estas pinturas, se puede decir que es neutra de entonación cálida. Llamam la atención los fondos sobre los que se representa a los santos por no ser de un color plano, sino que se aprecian nubes rosáceas y un pasto con árboles. Por otro lado, el tono verde musgo aplicado de forma uniforme que aparece en la pintura nº 3, no sigue la dinámica de los fondos de las demás pinturas. Los colores a los que más recurre son: rojo bermellón, rojo carmesí, azul medio, verde, ocre y algún tono terroso.

Los rostros de los personajes que aparecen representados en las pinturas se caracterizan por ser alargados con ojos grandes almendrados, de pómulos angulosos, nariz perfilada y labios carnosos. Además, la posición en la que están colocadas los brazos, las manos y los dedos en las pinturas nº 1, 2, 4, y 5 es muy similar.



Fig. nº 173. Pintura nº 1. San Mateo y el Ángel.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparecen dos figuras con el cuerpo a tres cuartos. A la izquierda se encuentra San Mateo representado con el cabello canoso, largo y ondulado,, características que comparte la barba. Dirige su mirada hacia arriba mientras sujeta un libro que también toca el ángel u hombre alado que lo acompaña (Rèau, 1997b).

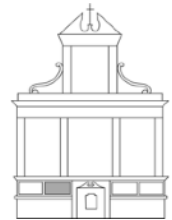


Fig. nº 174. Pintura nº 2. San Juan Evangelista.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece una figura imberbe, de cabello largo, ondulado, con el cuerpo a tres cuartos mirando hacia la derecha mientras sostiene una pluma y un libro. En ese mismo lado, aparece uno de los atributos representativos de San Juan Evangelista el más joven de los doce apóstoles, un águila (Rèau, 1997b).



Fig. nº 175. Pintura nº 3. Ecce Homo.

Composición triangular con dominante vertical donde aparece representada en el centro una figura con las manos atadas en cruz, la izquierda sobre la derecha. Tiene el cuerpo totalmente frontal, con el rostro y la mirada hacia la izquierda. Se trata de un Ecce Homo o Cristo presentado al pueblo. Pilato presenta a Jesús ante la multitud diciendo <<Ahí tenéis al hombre>> al que los sacerdotes y servidores responde gritando <<¡Crucifícale, crucifícale!>> (Rèau, 1996).

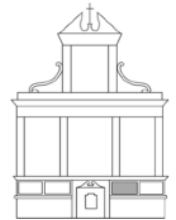


Fig. nº 176. Pintura nº 4. San Lucas.

Composición triangular con dominante horizontal, aparece representada una figura con el cabello ondulado. Colocado a tres cuartos, junto el rostro y la mirada dirigida hacia la izquierda. Adelanta la mano derecha con una pluma en ella, con la otra sujeta un libro. A su espalda un Buey de rostro humanizado, atributo de San Lucas (Rèau, 1997b).

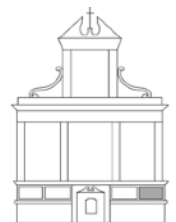


Fig. nº 177. Pintura nº 5. San Marcos.

Composición triangular con dominante horizontal donde aparece una figura con el cabello largo y ondulado, barba recortada, cuerpo a tres cuartos, la cabeza y la mirada dirigida hacia la izquierda, mientras con una mano sujeta una pluma con la otra sostiene un libro sobre un atril. A su izquierda parece representado un león de rostro humanizado atributo de San Marcos debido a que en su Evangelio una de sus primeras frases que es la de San Juan Bautista, se asimilaban al rugido del animal (Rèau, 1997b).

7.2.8.- Pinturas del banco del retablo nº 8: Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria. Iglesia de Santa Úrsula, Adeje.

Las dimensiones totales del banco son 45 cm (alto) x 260.5 cm (largo) x 20 cm (ancho). Está compuesto por cinco pinturas cuyas dimensiones son simétricas. Todas con el mismo alto (23 cm). Pero en cuanto al largo, disminuye a medida que se acercan al centro. Las pinturas nº 1 y 5 son las más largas con 39.5 cm, la más estrecha es la central con 15 cm, y con un largo intermedio las pinturas nº 2 y 4 con 39 cm.

En este retablo las pinturas se realizaron utilizando como soporte las tablas que pertenecen a la estructura del banco. Las posiciones de los personajes representados en cada una de ellas están dispuestos de tal forma que se dirigen hacia el centro. Es decir, las pinturas nº 1 y 2 tienen el cuerpo hacia la derecha, mientras que las pinturas nº 4 y 5, lo tienen hacia la izquierda. Por último, la nº 3 tiene el cuerpo totalmente frontal.

En cuanto a la paleta presente en estas pinturas se puede decir que es neutra de entonación cálida. Los Santos están representados sobre un fondo bicolor, mientras que el Ecce homo está sobre un fondo oscuro uniforme. Los colores a los que más recurre son: rojo bermellón, azul de prusia, rojo carmesí, ocre, verde esmeralda y tonos terrosos.

Los rostros de los personajes representados en estas pinturas se caracterizan por ser alargados con ojos grandes, almendrados, nariz perfilada y boca pequeña de labios carnosos.



Fig. nº 178. Pintura nº 1. San Mateo y el Ángel.



Composición triangular con dominante horizontal, donde se representan dos figuras. La de la derecha con cabello canoso, corto, ondulado, barba frondosa y larga, colocado a tres cuartos hacia la derecha, con la cabeza y la mirada dirigidas hacia el lado contrario, con sus manos sostiene un libro y una pluma. Apoyado en su hombro izquierdo, con el cuerpo casi frontal, el atributo representativo de San Mateo, un ángel que mira y señala el libro que este tiene en las manos (Rèau, 1997b).



Fig. nº 179. Pintura nº 2. San Juan Evangelista.

Composición triangular con dominante horizontal donde aparece una figura imberbe con el cabello largo y ondulado. Con el cuerpo colocado a tres cuartos hacia la derecha, con el rostro y la mirada hacia el libro y la pluma con las que desempeña la acción de escribir. Se aprecia sobre una mesa o atril otro libro, que en este caso está cerrado. Tras esto uno de los atributos representativos de San Juan Evangelista, el águila (Rèau, 1997b).



Fig. nº 180. Pintura nº 3. Ecce Homo.

Composición triangular con dominante horizontal, donde aparece una figura con una corona de espinas sobre la cabeza y las manos atadas en cruz, la derecha sobre la izquierda. Se representa un Ecce homo o Cristo presentado al pueblo, escena en la que Pilato presenta a Jesús ante la multitud diciendo <<Ahí tenéis al hombre>> al que los sacerdotes y servidores responden gritando <<¡Crucifícale, crucifícale!>> (Rèau, 1996).



Fig. nº 181. Pintura nº 4. San Marcos.



Composición asimétrica con dominante horizontal, donde aparece una figura central con el cabello largo, ondulado y barba recortada, con el cuerpo a tres cuartos, rostro y miradas dirigidas a la acción que desempeña, escribir. A la izquierda se aprecia otra figura, un león que es el atributo representativo de San Marcos porque una de las primeras frases de su Evangelio “*Voz de quien grita en el desierto: <<Preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos.>>*”, que es la de San Juan Bautista, la cual sea asimila al rugido de un león (Rèau, 1997b). Llama la atención que el animal tiene el rostro humanizado.



Fig. nº 182. Pintura nº 5. San Lucas.



Composición simétrica con dominante horizontal donde aparece una figura con el cabello largo, ondulado y barba recortada. Cuerpo a tres cuartos, rostro y mirada hacia la obra que está pintando. San Lucas puede estar representado como Evangelista o como Pintor de la Virgen, siendo este último el caso. Junto a él se encuentra su atributo, el buey, animal de sacrificio de la antigüedad (Rèau, 1997b).

7.2.9.- Pinturas del banco del retablo nº 9: Retablo de San Antonio de Padua. Ermita de San Antonio de Padua, Garachico.

Las dimensiones totales del banco son 49 cm (alto) x 273 cm (largo) x 22,5 cm (ancho). Está compuesto por un total de ocho pinturas. Todas estas poseen el mismo alto (16.5 cm), pero el largo aumenta a medida que se acercan al centro del banco. Las pinturas nº 1, 2, 7 y 8 comparten el mismo largo, siendo estas las menos largas (19.5 cm), mientras que las cuatro pinturas centrales: nº 3, 4, 5 y 6 son más largas (20.5 cm).

En este retablo las pinturas se realizaron utilizando como soporte las tablas que pertenecen a la estructura del banco. Estas representan ocho escenas de la Pasión de Jesucristo, que no se colocan de forma continua sino alternando una a la izquierda y otra a la derecha. Colocando a Jesucristo siempre en el centro de la composición.

En cuanto a la paleta que presentan estas pinturas, se puede decir que es neutra de entonación fría. Los colores a los que más recurre son: rojo bermellón, azul de prusia, ocre, entonaciones de gris y marrón.

El rostro de Jesucristo representado en las distintas pinturas se caracteriza por ser alargado, de frente ancha, con ojos grandes, almendrados, nariz perfilada y boca pequeña de labios carnosos.



Fig. nº 183. Pintura nº 1.
Oración en el Huerto de los Olivos.

Composición asimétrica con dominante horizontal, donde aparece una figura de pelo largo con barba recortada en posición de oratoria con el rostro de perfil y la mirada hacia el cielo. Se trata de Jesucristo a quien un ángel le ofrece el cáliz, símbolo de la Pasión, mientras los apóstoles Pedro, Santiago y Juan duermen. Al fondo se aprecia la silueta de Jerusalem, mientras un grupo de soldados bien armados se acercan guiados por Judas (Tavío, 1993).



Fig. nº 184. Pintura nº 2.
La flagelación.

Composición axial con dominante horizontal donde aparecen tres figuras representadas sobre un fondo arquitectónico. La central, Jesucristo atado a una columna, cubierto únicamente por un paño sobre sus caderas, en el suelo se aprecian sus ropas. A cada lado un soldado que lo golpea, uno con varas de abedul y el otro con látigo de tiras de cuero (Tavío, 1997).



Fig. nº 185. Pintura nº 3.
Cristo despojado de sus vestimentas.

Composición triangular con dominante vertical, donde aparece representada en el centro una figura con el pelo largo y barba recortada, con actitud serena mira hacia la túnica de la que se ha despojado una vez llegado al Calvario. Normalmente se suele representar ya al pie de la cruz mientras violentamente los soldados le desnudan (Tavío, 1993).



Fig. nº 186. Pintura nº 4.
La Crucifixión.

Composición triangular con dominante horizontal donde se representa La Crucifixión, tema que la Iglesia primitiva evitaba pero que especialmente a partir del Renacimiento y especialmente en el Barroco fue el más recurrido por los artistas. Ha habido una evolución de Cristo solo en la cruz, hasta Cristo acompañado. En este caso aparece con San Juan sosteniendo a la Virgen casi a punto de desmayarse, ya que Cristo le encargó antes de morir que cuidara de su Madre (Tavío, 1997).



Fig. nº 187. Pintura nº 5.
Camino del Calvario.

Composición circular con dominante horizontal donde aparece en el centro de la misma una figura que lleva una túnica y corona de espinas, lleva una cruz auestas como era costumbre en los condenados a muerte. Al caer al suelo es ayudado por Simón de Cirene, mientras un soldado le azota para obligarlo a seguir. Al fondo se aprecia una multitud que sigue la patética subida (Tavío, 1993).



Fig. nº 188. Pintura nº 6.
Cristo con la corona de espinas.

Composición circular con dominante horizontal donde aparece Jesucristo con las manos atadas la derecha sobre la izquierda, vestido de púrpura, coronado de espinas. Frente a él, un soldado haciéndole el Saludo <<Salve, oh rey de los Judíos>>. Al fondo, el Sumo Sacerdote y algunos soldados contemplan la escena con calma (Tavío, 1993).



Fig. nº 189. Pintura nº 7.
Cristo es llevado ante Caifás.

Composición circular con dominante horizontal donde aparece Jesucristo con las manos atadas, pecho descubierto, vestido con una túnica roja. Está siendo interrogado por el Sumo Sacerdote, uno de los guardias lo corona de espinas y en primer plano los judíos se mofan de él con un cetro de caña (Tavío, 1993).



Fig. nº 190. Pintura nº 8.
El Prendimiento.

Composición triangular con dominante vertical donde aparece Judas acercándose a Jesucristo y le besa. Los soldados totalmente armados le rodean, uno de ellos le pasa una cuerda por el cuerpo y Pedro levantando el brazo le corta la oreja a Malco, el criado del Sumo Sacerdote (Tavío, 1993).

8.- Estudio comparativo.

Analizadas todas las pinturas de los bancos, se comienza con el estudio comparativo para de este modo ver las posibles similitudes formales y las proporciones existentes entre las pinturas con respecto a la escultura de Martín de Andújar. El estudio comparativo se realiza por superposición y se resuelve en dos fases:

- 1ª Fase. Estudio comparativo por superposición del rostro de una pintura por cada banco con respecto al rostro del Nazareno.

- 2ª Fase. Estudio comparativo por superposición del rostro de todas las pinturas pertenecientes a los bancos que muestran coincidencias con respecto al rostro del Nazareno resultante de la 1ª Fase.

8.1.- 1ª Fase.

El criterio de selección de la pintura se basa en dos posibles supuestos: en el caso de los bancos que posean un Ecce Homo esta será la pintura seleccionada, pues el representado es Jesucristo tanto en la pintura, como en la escultura con la que se quiere comparar, por lo que se considera que es el más apropiado. En los bancos de los retablos que no tengan esta imagen, el proceso de selección comienza descartando las figuras femeninas y los niños o ángeles por no ajustarse al perfil buscado. De las pinturas que quedan, se realiza una selección arbitraria, ya que la morfología de los rostros representados coincide, por lo que cualquiera de ellos puede ser representativo del conjunto.

A continuación se expone la primera aproximación en la comparativa en relación a la realización de los dibujos lineales de cada una de las pinturas a comparar.



Fig. nº 191. Modelo 3D del rostro del Nazareno de Icod.



Fig. nº 192. Aproximación en dibujo de línea del rostro del Nazareno de Icod.



Fig. nº 193. Fragmento de la Pintura nº 3. Ecce homo del retablo nº 1: Retablo del Cristo de la Misericordia.

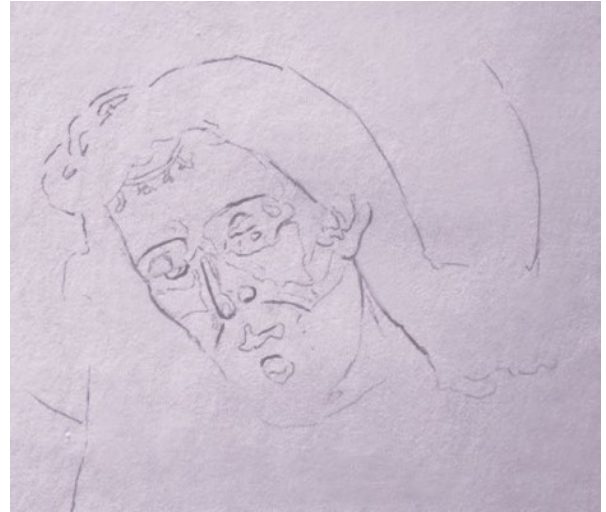


Fig. nº 194. Dibujo lineal de la Pintura nº 3. Ecce homo del retablo nº 1: Retablo del Cristo de la Misericordia.



Fig. nº 195. Fragmento de la Pintura nº 1: San Marcos del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.



Fig. nº 196. Dibujo lineal de la Pintura nº 1: San Marcos del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.



Fig. nº 197. Fragmento de la Pintura nº 7: San Antonio de Florencia del retablo nº 3: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

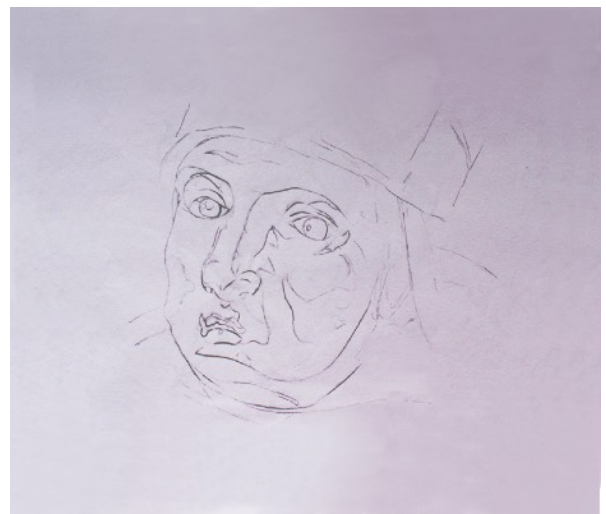


Fig. nº 198. Dibujo lineal de la Pintura nº 7: San Antonio de Florencia del retablo nº 3: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.



Fig. nº 199. Fragmento de la Pintura nº 5: Ecce homo del retablo nº 4: Retablo de Ntra. Sra. de Fátima.



Fig. nº 200. Dibujo lineal de la Pintura nº 5: Ecce homo del retablo nº 4: Retablo de Ntra. Sra. de Fátima.



Fig. nº 201. Fragmento de la Pintura nº 3: San Francisco Javier del retablo nº 5: Retablo del Señor de la Columna.

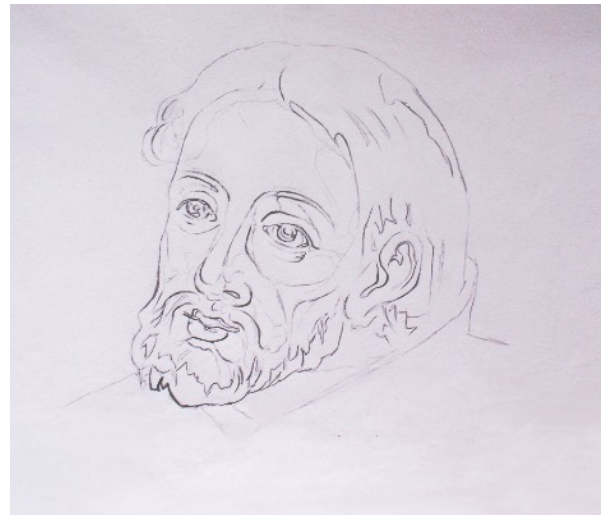


Fig. nº 202. Dibujo lineal de la Pintura nº 3: San Francisco Javier del retablo nº 5: Retablo del Señor de la Columna.



Fig. nº 203. Fragmento de la Pintura nº 4: San Mateo y el ángel del retablo nº 6: Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat.

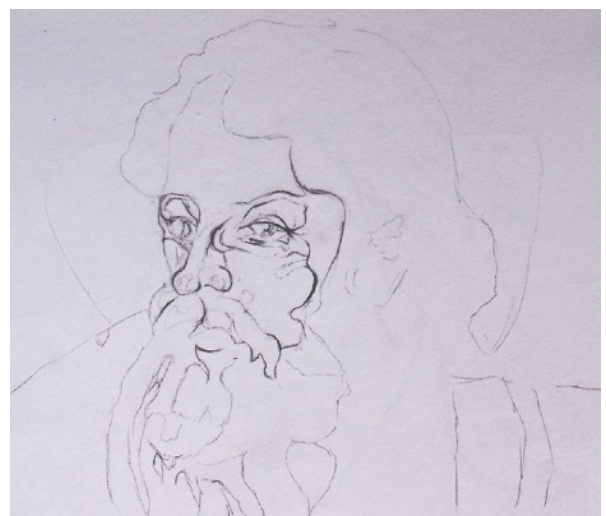


Fig. nº 204. Dibujo lineal de la Pintura nº 4: San Mateo y el ángel del retablo nº 6: Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat.



Fig. nº 205. Fragmento de la Pintura nº 3: Ecce homo del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.



Fig. nº 206. Dibujo lineal de la Pintura nº 3: Ecce homo del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.



Fig. nº 207. Fragmento de la Pintura nº 3: Ecce homo del retablo nº 8: Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria.

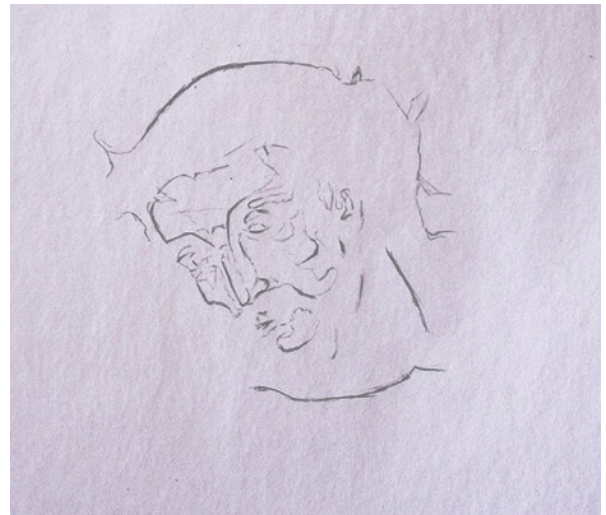


Fig. nº 208. Dibujo lineal de la Pintura nº 3: Ecce homo del retablo nº 8: Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria.

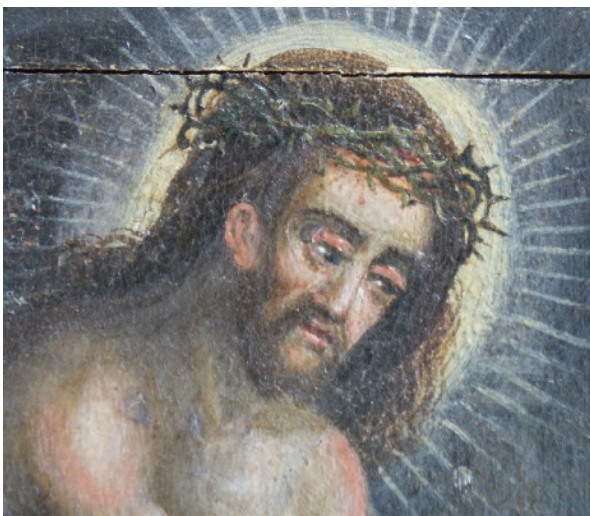


Fig. nº 209. Fragmento de la Pintura nº 3: Cristo despojado de sus vestimentas del retablo nº 9: Retablo de San Antonio de Padua.

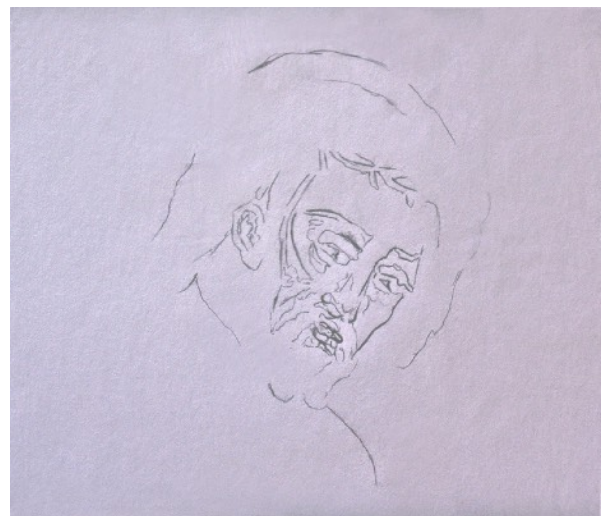


Fig. nº 210. Dibujo lineal de la Pintura nº 3: Cristo despojado de sus vestimentas del retablo nº 9: Retablo de San Antonio de Padua.

**8.1.1.- Retablo nº 1.- Retablo del Cristo de la Misericordia. Los Silos.
Pintura nº 3 del banco.**

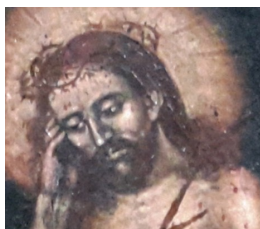


Fig. nº 211. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 212. Dibujo de línea.



Fig. nº 213. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 214. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 3 -Ecce homo- del retablo nº 1 -Retablo del Cristo de la Misericordia-.



Fig. nº 215. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 216. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer las imágenes del dibujo lineal de la pintura nº 3 del retablo nº 1.- Retablo del Cristo de la Misericordia. Los Silos- y la escultura del Nazareno se puede apreciar que coinciden en la distancia que existe entre los ojos, la nariz y la boca, pero no en forma ni tamaño. Ambas fisonomías son distintas, por lo que se entiende que no hay similitud entre ambas.

**8.1.2.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes. Garachico.
Pintura nº 1 del banco.**



Fig. nº 217. Fragmento de la pintura.

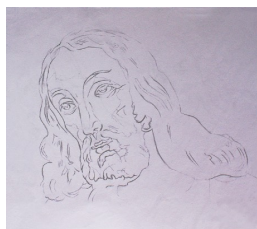


Fig. nº 218. Dibujo de línea.



Fig. nº 219. Render del rostro de la escultura.

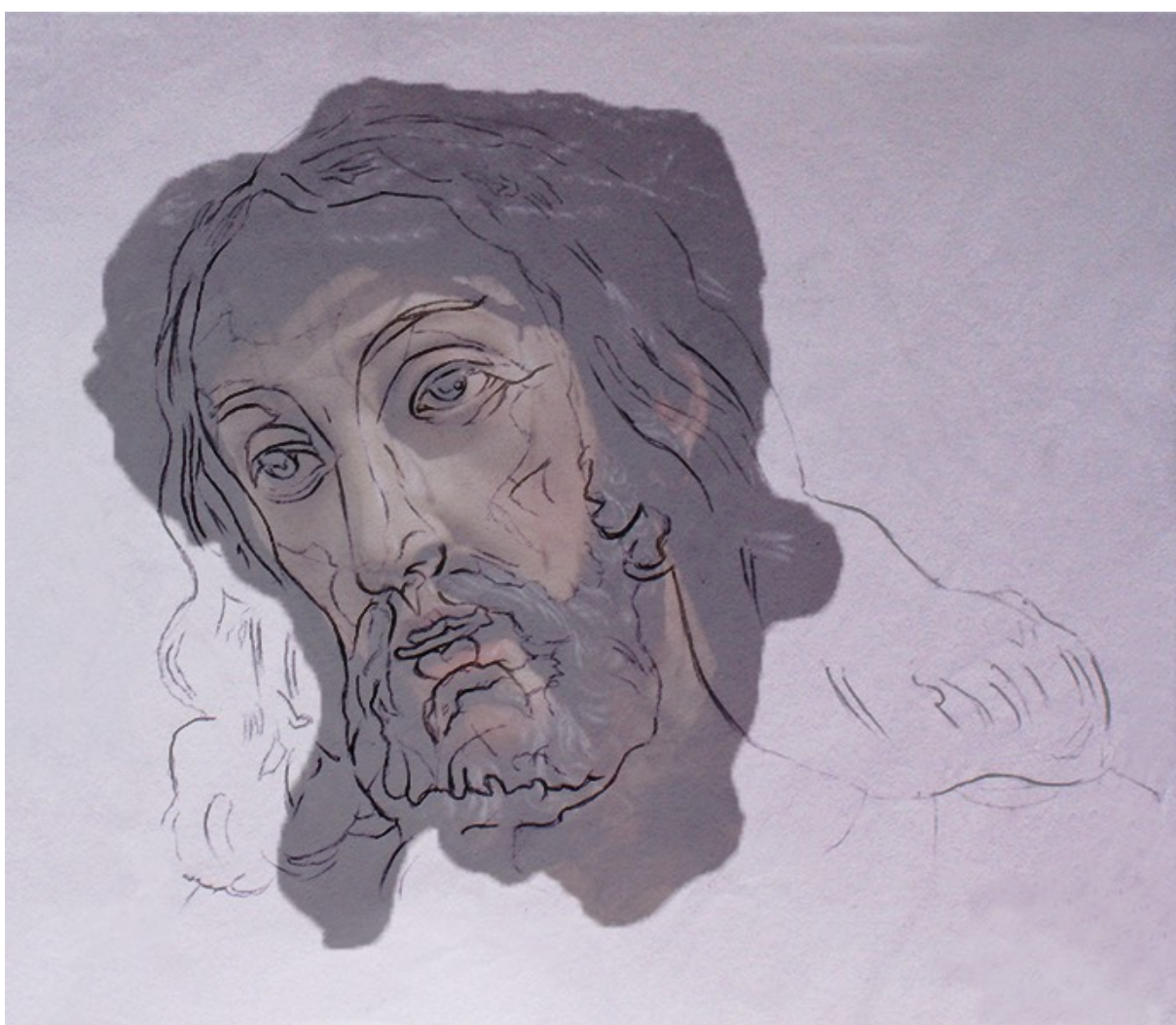


Fig. nº 220. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 1 -San Marcos Evangelista- del retablo nº 2 -Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes-.



Fig. nº 221. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 222. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer el rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 1 del retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes. Garachico- se aprecia la similitud de los rasgos, cosa que no ocurre con las proporciones de la nariz porque la del personaje de la pintura es algo más larga. No obstante, el comienzo de la boca, el bigote, la barba y los pómulos coinciden. Se entiende que estas imágenes mantienen un alto parecido.

**8.1.3.- Retablo nº 3.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
Pintura nº 7 del banco.**



Fig. nº 223. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 224. Dibujo de línea.



Fig. nº 225. Render del rostro de la escultura.

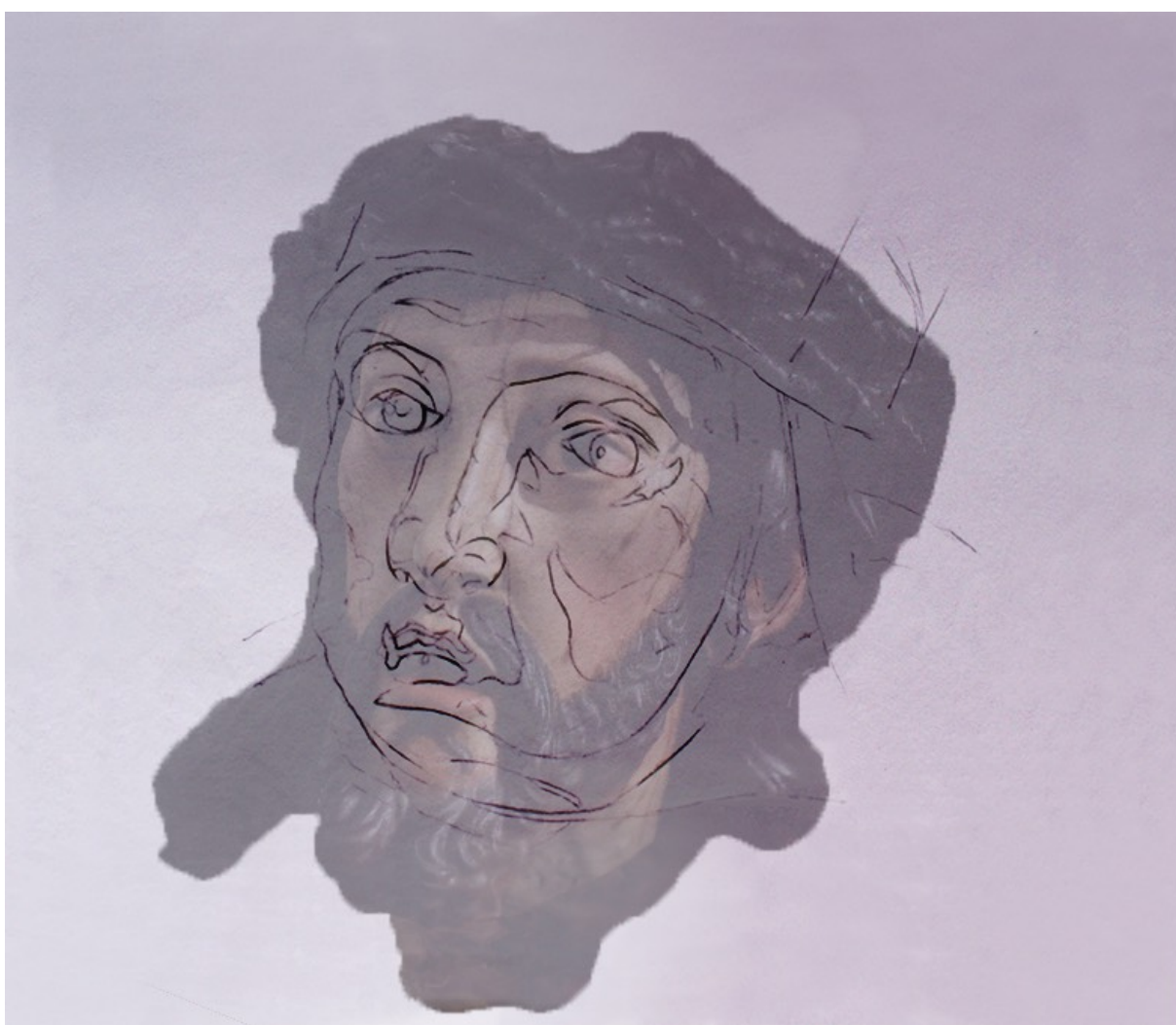


Fig. nº 226. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 7 -San Antonio de Florencia- del retablo nº 3 -Retablo de Ntra. Sra. del Rosario-.



Fig. nº 227. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 228. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

En la superposición del rostro de la escultura y el dibujo de línea de la pintura nº 7 del retablo nº 3.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario- no se aprecian similitudes en los rasgos, la fisonomía es distinta en ambos rostros. Ojos, nariz y boca coinciden tan solo en la distancia que existe entre ellas, pero no en forma ni tamaño. Se entiende que no hay similitud entre ambas.

**8.1.4.- Retablo nº 4.- Retablo de Ntra. Sra. de Fátima.
Pintura nº 5 del banco.**

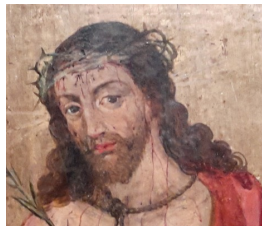


Fig. nº 229. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 230. Dibujo de línea.



Fig. nº 231. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 232. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 5 -Ecce homo- del retablo nº 4 -Retablo de Ntra. Sra. de Fátima-.



Fig. nº 233. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 234. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

En la superposición de las imágenes del dibujo lineal de la pintura nº 5 retablo nº 4.- Retablo de Ntra. Sra. de Fátima- y la escultura del Nazareno se puede apreciar que coinciden en la distancia que existe entre los ojos, la nariz y la boca, pero no en forma, pues la pintura resuelve la forma de los ojos y la nariz mediante líneas rectas, mientras que la escultura lo hace con líneas curvas. Ambas fisonomías son distintas, por lo que se entiende que no hay similitud entre ambas.

**8.1.5.- Retablo nº 5.- Retablo del Señor de la Columna.
Pintura nº 3 del banco.**



Fig. nº 235. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 236. Dibujo de línea.



Fig. nº 237. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 238. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 3 -San Francisco Javier- del retablo nº 5 -Retablo del Señor de la Columna-.



Fig. nº 239. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 240. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

En la superposición del dibujo lineal de la pintura nº 3 del retablo nº 5.- Retablo del Señor de la Columna- y el modelo tridimensional de la escultura del Nazareno se observa que nuevamente la distancia entre ojos, nariz y boca coincide, por el contrario la forma no. Los ojos de la figura representada en la pintura no son tan ovalados sino más bien alargados, la nariz de la escultura es más perfilada y los labios si que coinciden en relación a la parte de arriba del labio superior. Ambas fisonomías no coinciden por lo que se entiende que no hay similitud entre ambas.

**8.1.6.- Retablo nº 6.- Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat.
Pintura nº 4 del banco.**



Fig. nº 241. Fragmento de la pintura.

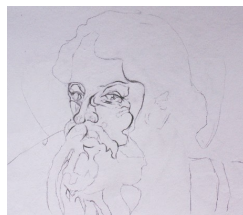


Fig. nº 242. Dibujo de línea.



Fig. nº 243. Render del rostro de la escultura.

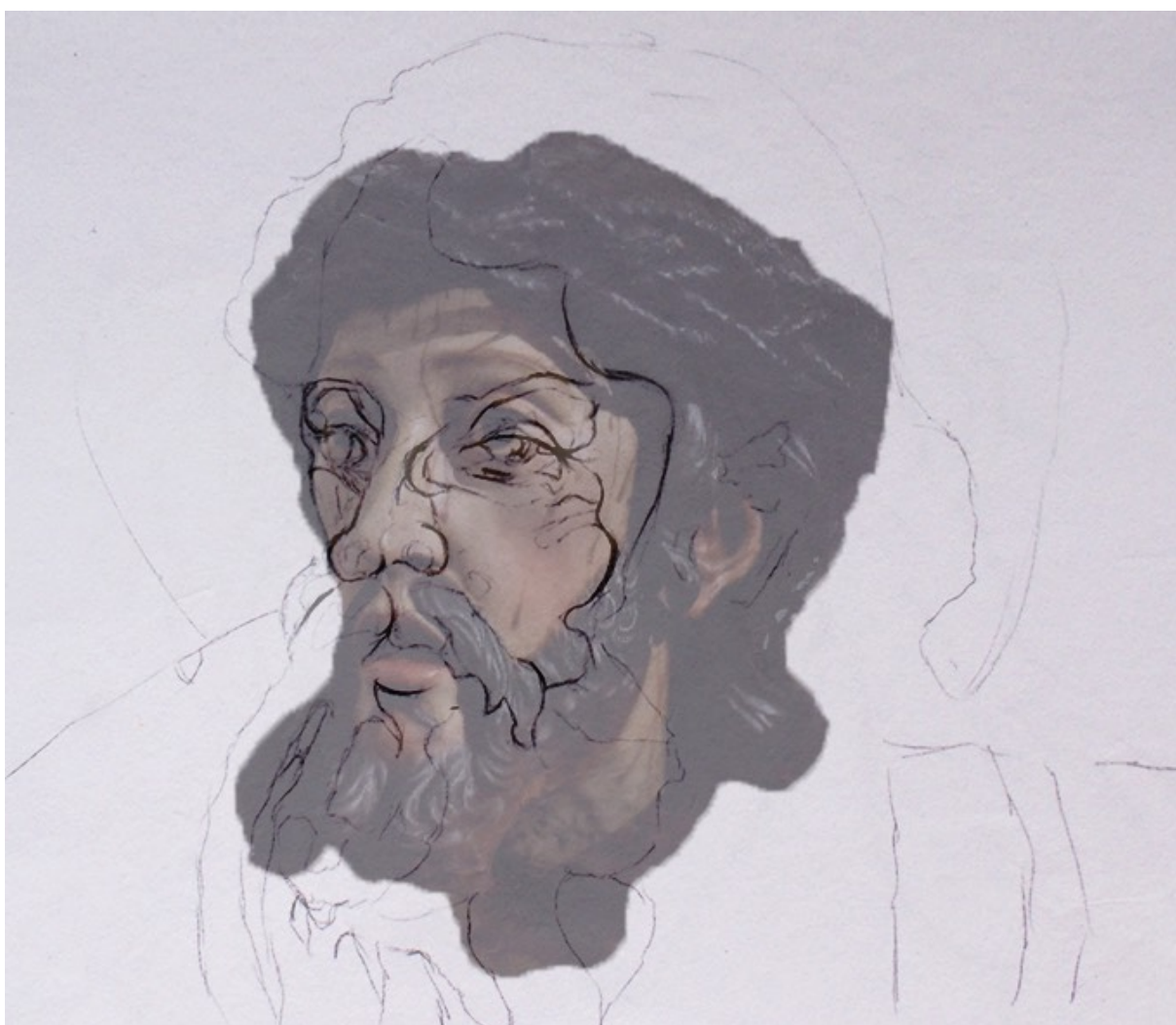


Fig. nº 244. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 4 -San Mateo y el ángel- del retablo nº 6 -Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat-.



Fig. nº 245. Superposición con línea roja para las coincidencias.

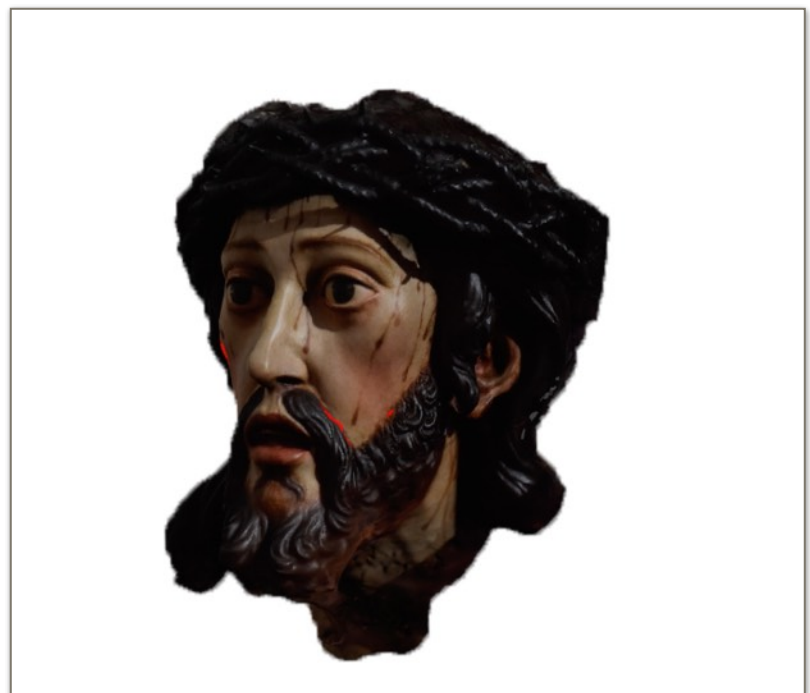


Fig. nº 246. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Tras la superposición de las imágenes del Render del modelo tridimensional del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 4 del retablo nº 6.- Retablo de Ntra. Sra. de Montserrat- se puede apreciar que los rostros no coinciden en absoluto. Los ojos de la figura representada en la pintura son más alargados, la nariz más carnosa y la boca está más baja. Ambas fisonomías no coinciden por lo que se entienden que no son similares.

**8.1.7.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
Pintura nº 3 del banco.**



Fig. nº 247. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 248. Dibujo de línea.



Fig. nº 249. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 250. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 3 -Ecce homo- del retablo nº 7 -Retablo de Ntra. Sra. del Rosario-.



Fig. nº 251. Superposición con línea roja para las coincidencias.

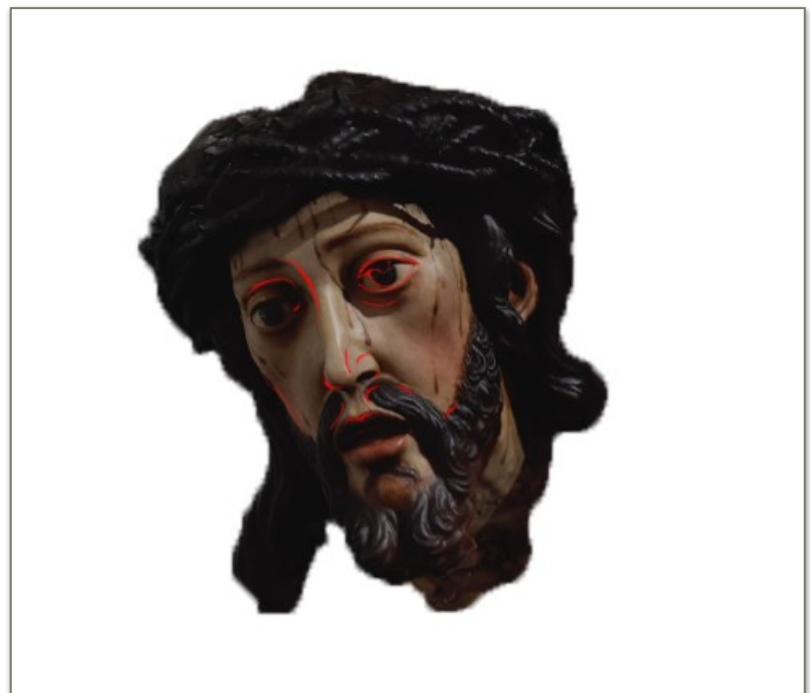


Fig. nº 252. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer el rostro del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 3 del retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario- se observa que ambas fisonomías coinciden. El ojo derecho coincide casi en su totalidad, el tamaño de la nariz y el comienzo de la boca también. Forma, tamaño y proporciones son parecidas, por lo que se entiende que estas imágenes tienen un alto parecido.

**8.1.8.- Retablo nº 8.- Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria.
Pintura nº 3 del banco.**

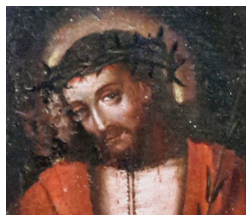


Fig. nº 253. Fragmento de la pintura.

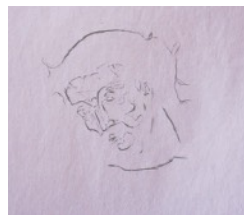


Fig. nº 254. Dibujo de línea.



Fig. nº 255. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 256. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 3 -Ecce homo- del retablo nº 8-Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria-.



Fig. nº 257. Superposición con línea roja para las coincidencias.

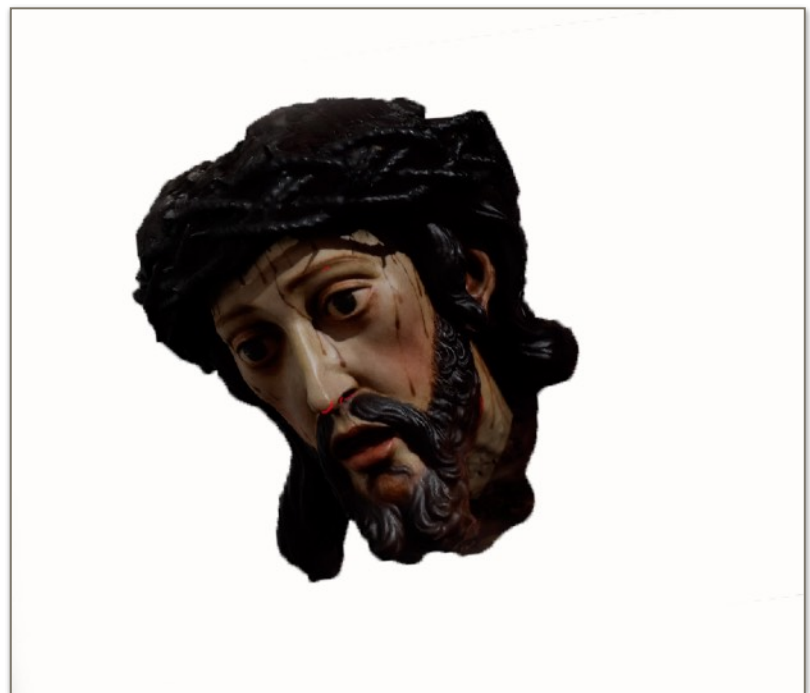


Fig. nº 258. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer el Render del rostro del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 3 del retablo nº 8.- Retablo de Ntra. Sra. de Candelaria- se observa que las fisonomías no coinciden. La relación de la distancia entre los ojos nariz y boca es la misma, pero el tamaño y la forma son distintas. Por lo que se entienden que no son similares.

**8.1.9.- Retablo nº 9.- Retablo de San Antonio de Padua.
Pintura nº 3 del banco.**



Fig. nº 259. Fragmento de la pintura.

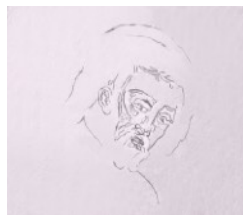


Fig. nº 260. Dibujo de línea.



Fig. nº 261. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 262. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 3 -Cristo despojado de sus vestimentas- del retablo nº 9- Retablo de San Antonio de Padua-.



Fig. nº 263. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 264. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Tras la superposición de las imágenes del Render del modelo tridimensional del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 3 del retablo nº 9.- Retablo de San Antonio de Padua- se observa que los rostros no coinciden. Ojos, nariz y boca están casi a la misma distancia, pero en cuanto a forma y tamaño se distinguen muchas diferencias. Ambas fisonomías no coinciden por lo que se entienden que no son similares.

8.2.- 2ª Fase.

Como resultado de la -1ª Fase- tenemos que el mayor número de coincidencias se observan en los retablos:

- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.
- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

Nuevamente se comienza con la aproximación de la pintura y su respectivo dibujo lineal. Posteriormente se procede con la comparativa por superposición, en este caso de todas las pinturas de ambos bancos para así ver, si el grado de coincidencia se mantiene en el resto de los rostros que aparecen en las demás pinturas del banco.

8.2.1.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes. Pinturas del banco.



Fig. nº 265. Fragmento de la Pintura nº 2: San Mateo Evangelista y el ángel del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.

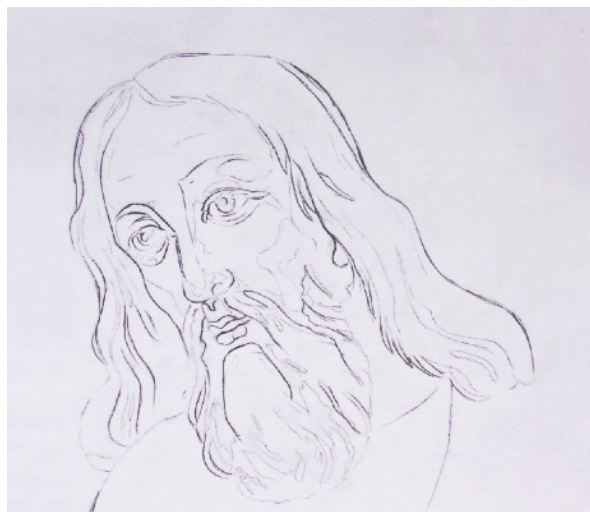


Fig. nº 266. Dibujo lineal de la Pintura nº 2: San Mateo Evangelista y el ángel del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.



Fig. nº 267. Fragmento de la Pintura nº 3: San Pedro del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.

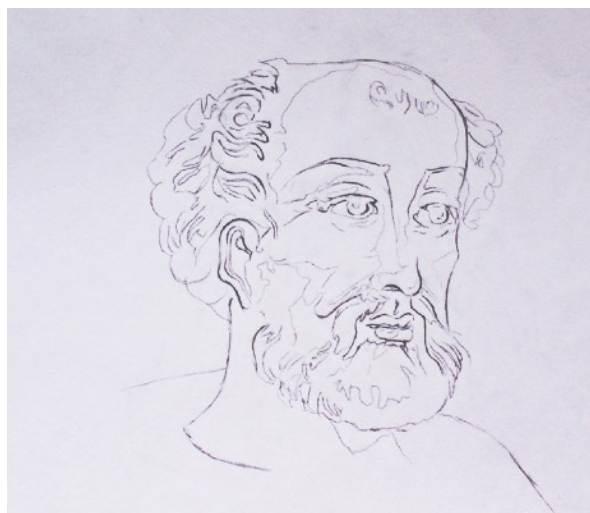


Fig. nº 268. Dibujo lineal de la Pintura nº 3: San Pedro del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.



Fig. nº 269. Fragmento de la Pintura nº 4: San Pablo del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.

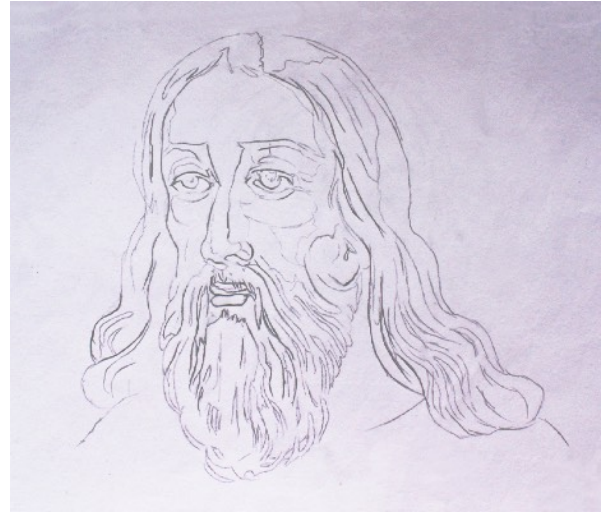


Fig. nº 270. Dibujo lineal de la Pintura nº 4: San Pablo del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.



Fig. nº 271. Fragmento de la Pintura nº 5: San Lucas Evangelista del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.

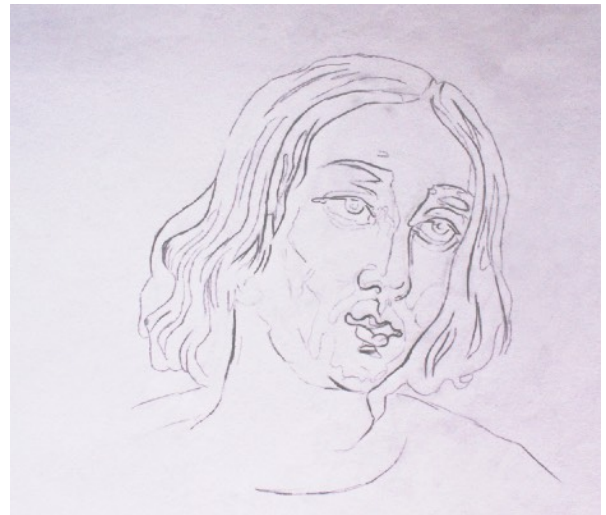


Fig. nº 272. Dibujo lineal de la Pintura nº 5: San Lucas Evangelista del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.



Fig. nº 273. Fragmento de la Pintura nº 6: San Juan Evangelista del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.



Fig. nº 274. Dibujo lineal de la Pintura nº 6: San Juan Evangelista del retablo nº 2: Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.

8.2.1.1.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.
Pintura nº 2 del banco.



Fig. nº 275. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 276. Dibujo de línea.



Fig. nº 277. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 278. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 2 -San Mateo Evangelista y el ángel- del retablo nº 2 - Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes-.



Fig. nº 279. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 280. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer el rostro del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 2 del retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes- se observa que ambas fisonomías encajan. El ojo izquierdo coincide casi en su totalidad, el tamaño de la nariz y el comienzo de la boca también. Forma, tamaño y proporciones son parecidas, por lo que se entiende que estas imágenes tienen un alto parecido.

8.2.1.2.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.
Pintura nº 3 del banco.



Fig. nº 281. Fragmento de la pintura.

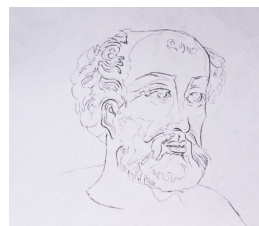


Fig. nº 282. Dibujo de línea.



Fig. nº 283. Render del rostro de la escultura.

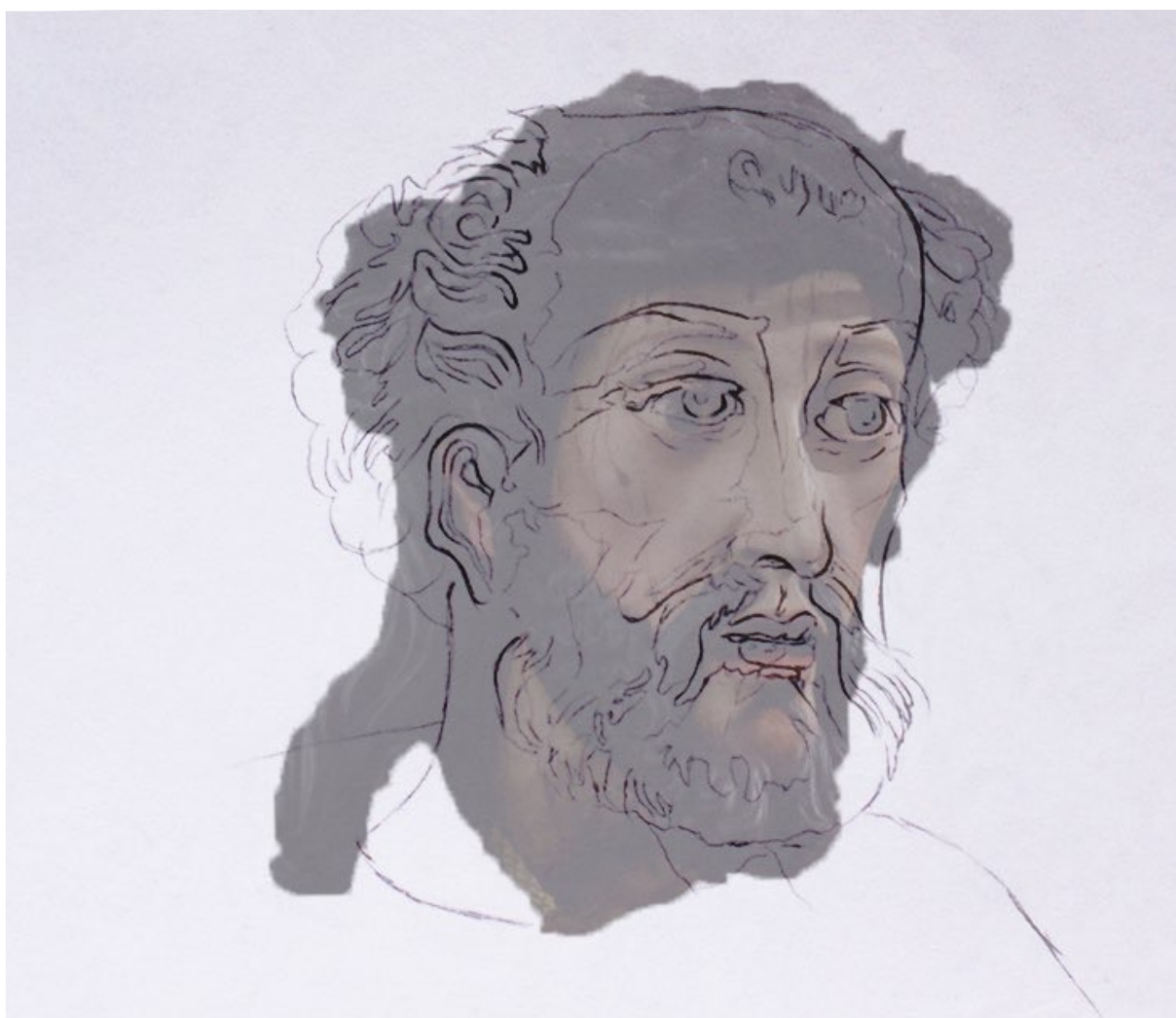


Fig. nº 284. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 3 -San Pedro- del retablo nº 2 -Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes-.



Fig. nº 285. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 286. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer el rostro del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 3 del retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes- se observa que ambas fisonomías se parecen. El ojo izquierdo coincide en tamaño, forma y colocación. El ancho del tabique nasal y el comienzo de la boca encajan también, por lo que se entiende que estas imágenes tienen un alto parecido.

8.2.1.3.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.
Pintura nº 4 del banco.



Fig. nº 287. Fragmento de la pintura.

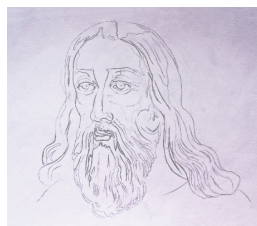


Fig. nº 288. Dibujo de línea.



Fig. nº 289. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 290. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 4 -San Pablo- del retablo nº 2 -Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes-.



Fig. nº 291. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 292. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

En la superposición del Render de la escultura y el dibujo lineal de la pintura nº 4 del retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes- se puede apreciar que la forma de rostro y las proporciones coinciden, a excepción de la nariz que es más grande en la pintura. Pese a esto se puede decir que hay un gran parecido entre ambas figuras.

8.2.1.4.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.
Pintura nº 5 del banco.



Fig. nº 293. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 294. Dibujo de línea.



Fig. nº 295. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 296. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 5 -San Lucas Evangelista- del retablo nº 2 -Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes-.



Fig. nº 297. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 298. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer los rostros de la escultura y la pintura nº 5 del retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes- se puede observar que la forma, el tamaño y la separación de los ojos es la misma. En cuanto a la nariz, es mayor en la figura que se representa en la pintura. Pese a esto último, se entiende que estas imágenes tienen un alto parecido.

8.2.1.5.- Retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes.

Pintura nº 6 del banco.



Fig. nº 299. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 300. Dibujo de línea.



Fig. nº 301. Render del rostro de la escultura.

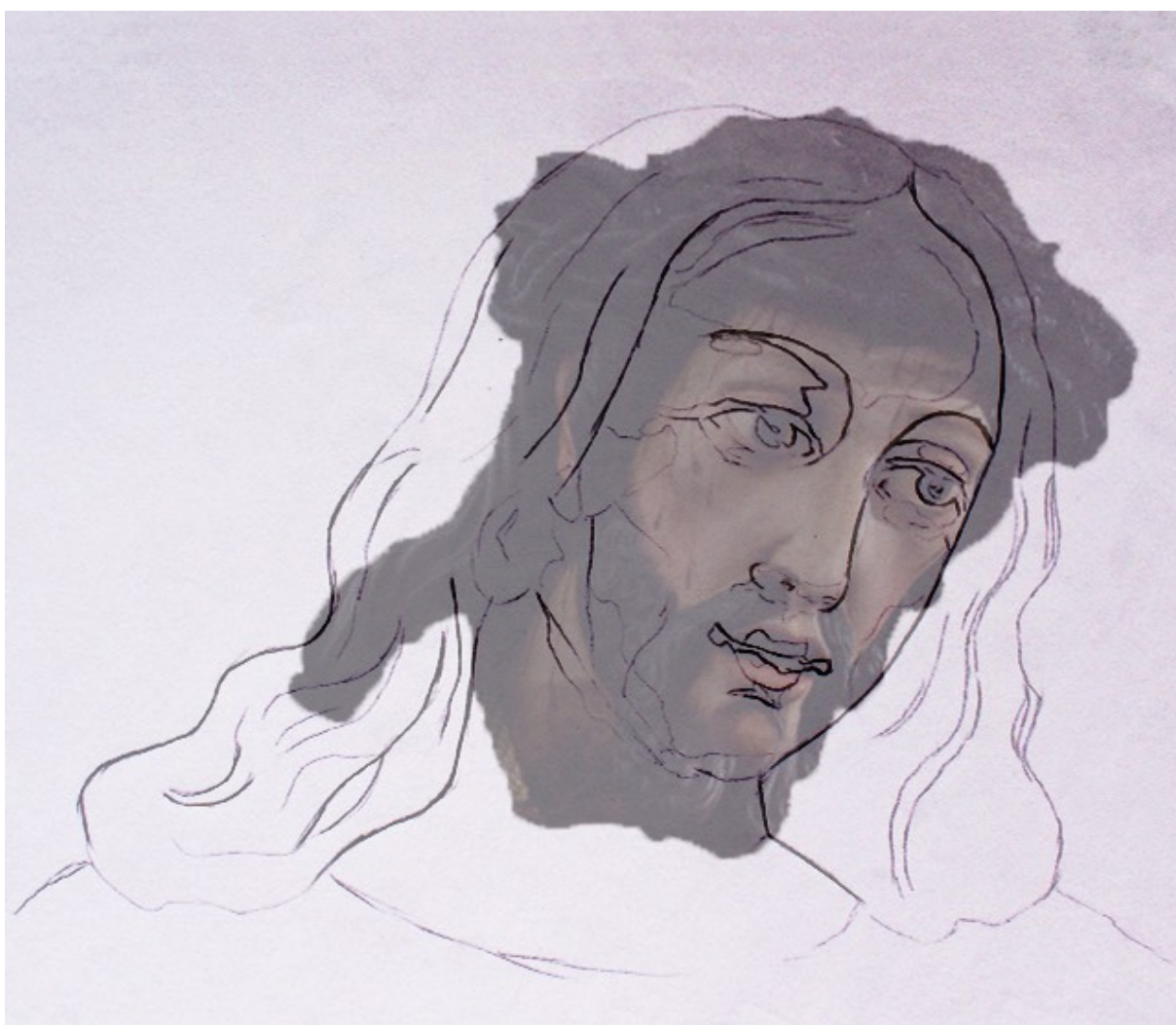


Fig. nº 302. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 6 -San Lucas Evangelista- del retablo nº 2 -Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes-.

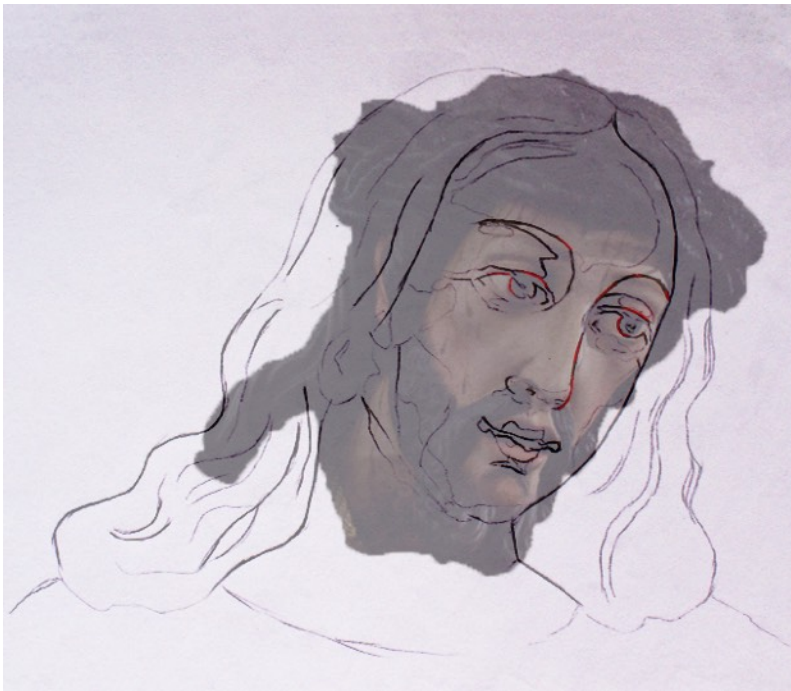


Fig. nº 303. Superposición con línea roja para las coincidencias.

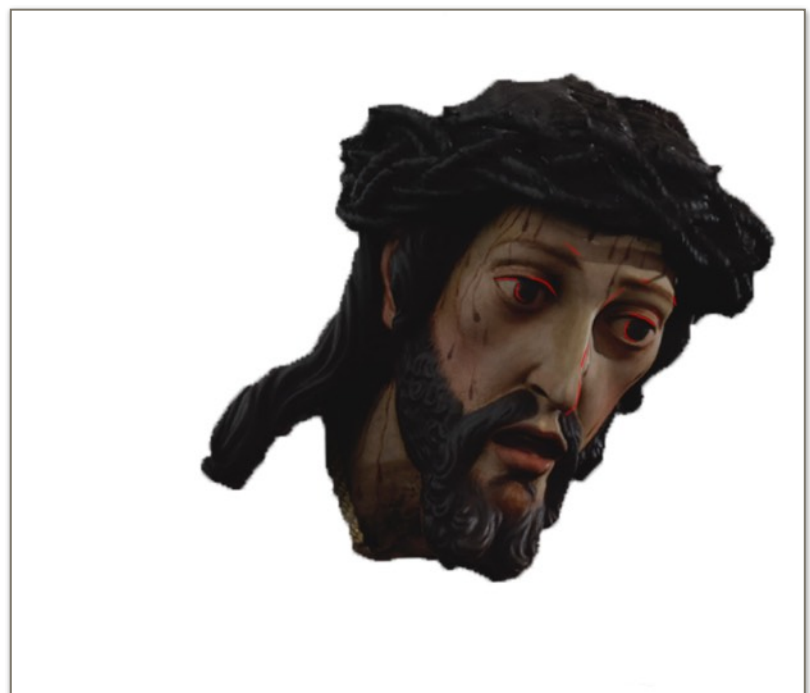


Fig. nº 304. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Nuevamente la fisonomía entre el dibujo lineal de la pintura nº 6 del retablo nº 2.- Retablo de Ntra. Sra. de los Reyes- coincide, sobre todo en relación a la distancia que hay entre los ojos, el tamaño y su forma. En cuanto a la nariz, la forma está relativamente ajustada. Por lo que se entiende que estas imágenes tienen un alto parecido.

**8.2.2.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
Pinturas del banco.**



Fig. nº 305. Fragmento de la Pintura nº 1 San Mateo y el ángel del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

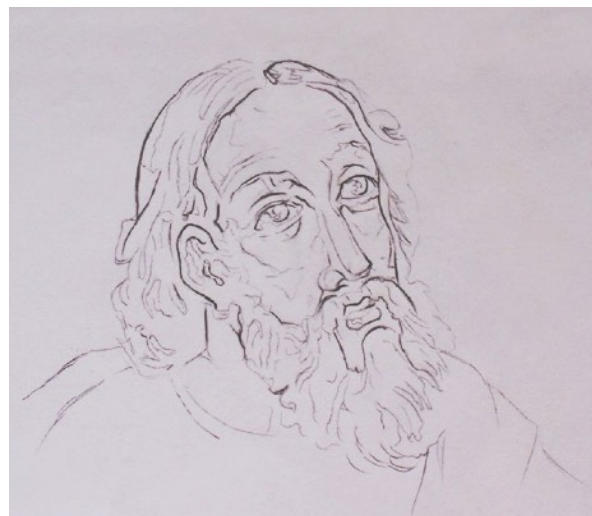


Fig. nº 306. Dibujo lineal de la Pintura nº 1: San Mateo y el ángel del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.



Fig. nº 307. Fragmento de la Pintura nº 2: San Juan Evangelista del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.



Fig. nº 308. Dibujo lineal de la Pintura nº 2: San Juan Evangelista del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.



Fig. nº 309. Fragmento de la Pintura nº 4: San Lucas del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

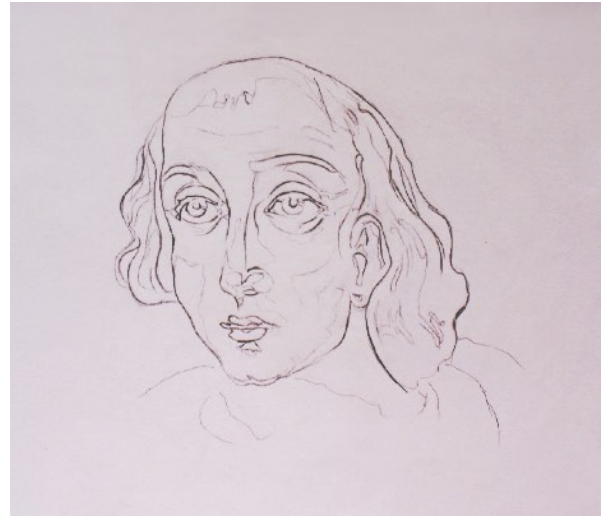


Fig. nº 310. Dibujo lineal de la Pintura nº 4: San Lucas del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.



Fig. nº 311. Fragmento de la Pintura nº 5: San Marcos del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

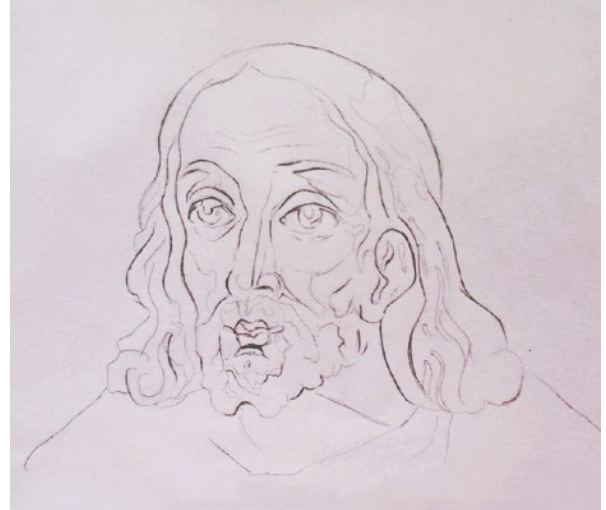


Fig. nº 312. Dibujo lineal de la Pintura nº 5: San Marcos del retablo nº 7: Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

8.2.2.1.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
Pintura nº 1 del banco.



Fig. nº 313. Fragmento de la pintura.

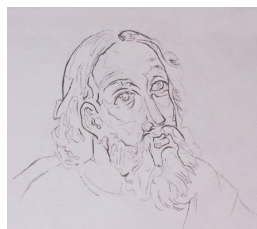


Fig. nº 314. Dibujo de línea.



Fig. nº 315. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 316. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 1 -San Mateo y el ángel- del retablo nº 7 -Retablo de Ntra. Sra. del Rosario-.



Fig. nº 317. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 318. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer el Render del rostro del Nazareno y el dibujo lineal de la pintura nº 1 del retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario-, se observa que el tamaño de los ojos coincide. Ambas fisonomías se ajustan bastante, las proporciones entre la nariz la boca y los ojos es bastante similar, pese a que el tamaño de la nariz no lo es se puede decir que ambas imágenes guardan un alto parecido.

8.2.2.2.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
Pintura nº 2 del banco.

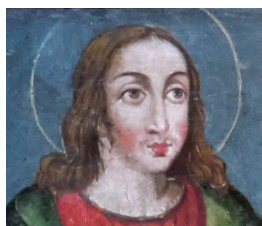


Fig. nº 319. Fragmento de la pintura.



Fig. nº 320. Dibujo de línea.



Fig. nº 321. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 322. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 2 -San Juan Evangelista- del retablo nº 7 -Retablo de Ntra. Sra. del Rosario-.



Fig. nº 323. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 324. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

En la superposición del Render de la escultura y la pintura nº 2 del retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario- se puede apreciar que la forma, el tamaño y la separación de los ojos coincide, al igual que el ancho del tabique nasal. No ocurre no mismo con el tamaño y disposición de la nariz y la boca. No obstante, se puede entender que son imágenes parecidas.

8.2.2.3.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

Pintura nº 4 del banco.



Fig. nº 325. Fragmento de la pintura.

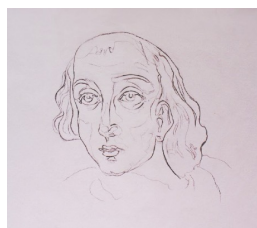


Fig. nº 326. Dibujo de línea.



Fig. nº 327. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 328. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 4 -San Lucas- del retablo nº 7 -Retablo de Ntra. Sra. del Rosario-.



Fig. nº 329. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 330. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer la imagen del dibujo lineal de la pintura nº 4 del retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario- y la del Render de la escultura se observa que la forma, el tamaño y la distancia que existe entre los ojos es la misma. En cuanto a la nariz, no coinciden puesto que la de la figura representada en la pintura es mayor. La proporción entre el inicio de la boca y la posición de los ojos corresponde. Se puede entender que son imágenes similares.

8.2.2.4.- Retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
Pintura nº 5 del banco.



Fig. nº 331. Fragmento de la pintura.

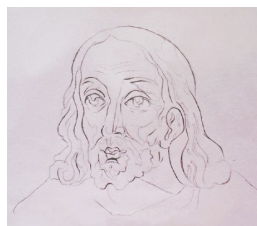


Fig. nº 332. Dibujo de línea.



Fig. nº 333. Render del rostro de la escultura.



Fig. nº 334. Resultado de la superposición del Render del modelo 3D del rostro de la escultura del Nazareno y el dibujo de línea de la pintura nº 5 -San Marcos- del retablo nº 7 -Retablo de Ntra. Sra. del Rosario-.



Fig. nº 335. Superposición con línea roja para las coincidencias.



Fig. nº 336. Línea roja de la superposición sobre el Render de la escultura.

Al superponer la imagen del dibujo lineal de la pintura nº 5 del retablo nº 7.- Retablo de Ntra. Sra. del Rosario- y el Render de la escultura del Nazareno se puede ver que nuevamente el tamaño y forma de los ojos coincide. Ocurre lo mismo con la nariz y comienzo del labio superior. Por lo que se puede entender que ambas imágenes se parecen.

9.- Conclusiones.

La convivencia de las dos escuelas de los artistas de origen peninsular, que realizaron numerosas obras a lo largo del S. XVI y principios del S. XVII, hizo posible establecer una hipótesis de relación entre la escultura de Martín de Andújar, y los retablos de la época que aun se conservan en Tenerife. Obteniendo como resultado que, dos de los retablos del conjunto retablístico estudiado, guardan similitud con el Nazareno de Icod de los Vinos.

Se puede afirmar que los rostros de las figuras representadas en los bancos del retablo nº 2 -Retablo de Nuestra Señora de los Reyes- y retablo nº 7 -Retablo de Nuestra Señora del Rosario-, guardan un alto parecido con el rostro del Nazareno de Icod de los Vinos de Martín de Andújar.

Tras el estudio comparativo de todas las pinturas del banco del retablo nº 2, se observa que los rostros de las pinturas son más alargados, haciendo imposible que la nariz encaje. Los ojos guardan un gran parecido con la escultura, al contrario que la boca, debido probablemente a la posición en la que se encuentra, en el caso de la escultura: entreabierta.

Y en el retablo nº 7, se aprecian grandes similitudes nuevamente en los ojos, en cuanto a la nariz, la de las pinturas es más pequeña en comparación con la escultura. La boca suele coincidir en el labio superior pero no en el inferior debido a que la posición de la boca no es la misma en las figuras comparadas.

La propuesta es coincidente con la última tendencia en Metodologías Artísticas de Investigación (en inglés "Arts-based Research"), que promueve la investigación a través de las artes en cualquier campo de conocimiento. Privilegia la visión posmoderna de una aproximación crítica y personal a la obra de arte y desde su contexto. Dentro de este campo se ha logrado establecer una metodología artística de trabajo en estudios comparativos. Que se basa principalmente en la conjugación de los conocimientos profesionales de la fotografía, del dibujo y del modelado 3D, considerándolos como útiles de comprensión, más allá de la sola transmisión del conocimiento y aplicable a futuros estudios.

10.- Fuentes documentales.

10.1.- Bibliografía.

10.1.1.- Bibliografía utilizada.

ÁLVAREZ GARCÍA, J. (2016). *El Nazareno de Martín de Andújar del convento franciscano de Sana Lucía de los Realejos*.

GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. (1999). *Modelos de Pervivencia contrarreformista en la retabística tinerfeña del siglo XVII. El Retablo de Tábor de la Iglesia de San Marcos de Ycod*. Asociación para la defensa del Patrimonio Histórico de Ycod. Tenerife.

GUITIÁN GARRE, F. (2003). *Informe de conservación y restauración del Retablo de Ntra. Sra. de Fátima Iglesia de Santa Ana. Garachico*. Archivo Diocesano, La Laguna.

GUITIÁN GARRE, F. (2013). *Informe de restauración de escultura del Nazareno de Martín de Andújar, 1637. Icod de los Vinos*. Archivo Diocesano, La Laguna.

HERNÁNDEZ GLEZ, M. J. Y REMÓN PÉREZ, O. (2012). *Los Realejos a través del tiempo*. Boletín oficial sobre el acervo histórico y patrimonial de La Villa de Los Realejos.

MARÍN VIADEL, R (2012). *La Metodologías Artísticas de Investigación y la Investigación Educativa basada en las Artes Visuales*. En Roldán y Marín Viadel, Metodologías Artísticas de Investigación en educación. Málaga, Aljibe.

MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. (17 de abril de 1957). *El Nazareno de Icod. Apuntes históricos-artísticos sobre la más venerada imagen de la Semana Santa*. En <<El Día>>. Santa Cruz de Tenerife.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (2001) Referencias: *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Tenerife.

MARTINEZ DE LA PEÑA, D. (2007). *La escuela de Montañés en Tenerife: Martín de Andújar y su Nazareno de Icod*. Revista de historia canaria. La Laguna, Tenerife. Tomo 38. Volumen II. Nº 175.

PÉREZ MORERA, J. (1994) *Juan González Puga y la escuela manierista de Garachico*. Programa de Semana Santa. Garachico.

RÈAU, L. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 1/Vol. 2.

RÈAU, L. (1997a). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2/ Vol. 3.

RÈAU, L. (1997b). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2/ Vol. 4.

RÈAU, L. (1998). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2/ Vol. 5.

TAVÍO DE LEÓN, D. (1993). *La ermita de San Antonio del Lamero en Garachico: estudio histórico artístico*. Strenae Emmanvelae Marrero Oblatae. Santa Cruz de Tenerife. Tomo II.

TAVÍO DE LEÓN, D. (1997). *Programa iconográfico de la Pasión en la Ermita de San Antonio de el Lamero*. Garachico, Semana Santa.

TRUJILLO RODRIGUEZ, A. (1997). *El retablo barroco en Canarias*. Excmo. Cabildo insular de Gran Canaria. Tomo I, p. 52.

TUDELA NOGUERA, A. (2005). *El Retablo Barroco en Canarias. Tenerife siglos XVII y XVIII. Estudio tipológico: materiales y técnicas*. Tesis doctoral inédita, Universidad de La Laguna, Tenerife.

TUDELA NOGUERA, A. y ROSA VILAR, D de la. (2008). *Tipología constructiva y formal del retablo barroco en la isla de Tenerife*. Canarias.

10.1.2.- Bibliografía consultada.

CORBERA, C., GÜEMES, J., Y PUCHE, C. (2005). *Un bosque en la ciudad. El Jardín Botánico de la Universidad de València*. Valencia. Càtedra de Divulgació de la Ciència de la Universitat de València y Publicacions de la Universitat de València.

ROSA VILAR, D y TUDELA NOGUERA, A. (2009). *Informe de restauración conservación del Retablo de la Virgen del Rosario y Púlpito de la Iglesia de San Antonio de Padua*. El Tanque. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. La Laguna.

10.2.- Bibliografía Web.

Agisoft Photoscan. Recuperado el 2 de Julio de 2018, de <https://www.agisoft.es/products/agisoft-photoscan/>

Arcángel Miguel. recuperado el 23 de junio de 2018, de https://es.wikipedia.org/wiki/Arcángel_Miguel.

Blender. Recuperado el 2 de Julio de 2018 de <https://www.blender.org/features/>

El Nazareno de Martín de Andújar del Convento Franciscano de Santa Lucía de los Realejos. Recuperado del 6 de junio de 2018 de <http://efemeridestenerife.blogspot.com/2018/02/el-nazareno-de-martin-de-andujar-del.html>.

Garachico devuelve todo su esplendor al Cristo de Martín de Andújar. Recuperado el 4 de julio de 2018, de <http://eldia.es/sociedad/2015-04-06/1-Garachico-devuelve-todo-esplendor-Cristo-Martin-Andujar.htm>

La imaginería religiosa (XVI-XIX). Recuperado el 6 de junio de 2018, de http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcomarca=-1&idcat=18&idcap=171&idcon=641.

LUJÁN MUÑOZ, J. *Sebastiano Serlio y las Catedrales de Santiago de Guatemala y Ciudad Real de Chiapas*. Recuperado el 3 de julio de 2018, de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/44_103-121.pdf

Martín de Andújar Cantos. Recuperado el 3 de julio de 2018, de <http://dbe.rah.es/biografias/50155/martin-de-andujar-cantos>.

Martín de Andújar Cantos. Recuperado el 16 de Mayo de 2018, de <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/782750>

10.3.- Imágenes.

Fig. nº 1: cedida por el taller de restauración de la facultad de Bellas Artes de la ULL.

Fig. nº 2: AAVV. (1998). *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*. Centro de la Cultura Popular Canaria. Tenerife.

Fig. nº 22 y 23: RODRÍGUEZ MORALES, C. (2003). *Martín de Andújar y la Virgen de los Afligidos*. Vegueta, Nº 7.

Fig. nº 27: LUJÁN MUÑOZ, J. *Sebastiano Serlio y las Catedrales de Santiago de Guatemala y Ciudad Real de Chiapas*. Recuperado el 3 de julio de 2018, de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/44_103-121.pdf

Fig. nº 31, 32 y 33: MARTINEZ DE LA PEÑA, D. (2007). *La escuela de Montañés en Tenerife: Martín de Andújar y su Nazareno de Icod*. Revista de historia canaria. La Laguna, Tenerife. Tomo 38. Volumen II. Nº 175.

Fig. nº 102: Iglesia de San Antonio de Padua. Recuperado el 5 de junio de 2018 de <https://www.webtenerife.com/tenerife/la-isla/municipios/tanque/lugares-interes/iglesia-san-antonio-padua.htm>.

Fig. nº 118 y 119: cedidas por el taller de restauración de la facultad de Bellas Artes de la ULL.

Fig. nº 121 hasta la 128 y de la 183 hasta la 190: cedida por M^a de los Ángeles Tudela Noguera.

Las imágenes que no se nombran en este apartado son de autoría propia.