

ARTESONADO DE LA CAPILLA MAYOR DEL SANTUARIO DEL SANTÍSIMO CRISTO DE TACORONTE: DESARROLLO ICONOGRÁFICO Y SU INTERPRETACIÓN

Antonio Marrero Alberto

RESUMEN

En 1661, llegó a Tacoronte, un pueblo situado en el norte de la isla de Tenerife, una imagen que cambiaría la devoción cristiana de sus habitantes. Se trataba del Cristo de los Dolores, imagen aún hoy venerada por todos los canarios. Para su glorificación y regocijo de los tacoronteros, se procedió a la finalización de la iglesia que lo alberga desde entonces: el Santuario del Santísimo Cristo de los Dolores, y un año más tarde, en 1665, se policromaría el artesonado de la capilla mayor del templo donde se encuentra. Con este artículo pretendemos el análisis pormenorizado de dicho artesonado, estudiándolo desde todos los puntos de vista posibles, desde el histórico al químico, pasando por el arquitectónico o el iconográfico, sirviendo todas las disciplinas para el desarrollo histórico-artístico de la obra.

PALABRAS CLAVE: Artesonado, techo, mudéjar, policromado, Tacoronte, siglo XVII.

ABSTRACT

In 1661, there came to Tacoronte, a people placed in the north of the island of Tenerife, an image that would change the Christian devotion of his inhabitants. He was the Christ of Dolores, image still today venerated by all the canaries. For his glorification and joy of the municipality, they concluded the church that shelters it since then: the Sanctuary of the Holiest Christ de los Dolores, and one year later, in 1665, somebody would paint the roof of the major chapel of the temple where it is. With this article we claim the analysis detailed of this roof, with a study from all the possible points of view, from the historical one to the chemist, from the architectural one to the iconographic one, serving all the disciplines for the historical-artistic development of the work.

KEY WORDS: Artesonado, roof, mudéjar, painted (polychrome), Tacoronte, 17th century.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del ingente Patrimonio Canario tienen cabida todas las manifestaciones artísticas en sus más variados soportes. Lo mismo puede afirmarse de la variedad de iconografías, adquiriendo, en este caso, un claro regusto popular que caracteriza las obras provenientes de los talleres canarios, lo cual se explica por el





Fig. 1. Artesonado de la Capilla Mayor del Santuario del Santísimo Cristo de los Dolores (Tacoronte)

aprendizaje adquirido por los artistas a través de grabados provenientes de Europa, que se refuerza por el comercio continuo con el Nuevo Mundo.

Si ahondamos entre los objetos patrimoniales susceptibles de ser investigados desde un punto de vista histórico-artístico y conservativo, destaca el artesonado mudéjar como uno de los bienes más olvidados, ya sea por su marcado carácter funcional, como por sus considerables dimensiones e inaccesibilidad.

Los gremios en las Islas Canarias, con una reglamentación más abierta y permisiva, que no encorsetaba la producción artística como en el resto del territorio español, unidos a que dichas islas fueron el centro donde confluyeron numerosas culturas y estilos, hicieron de la creatividad y la libertad estética la máxima de los artistas allí existentes. Los carpinteros en particular, a diferencias de sus homónimos peninsulares, hicieron de su producción una amalgama de formas geométricas que bebían directamente de las influencias musulmanas derivadas de la invasión y el estado de Al-Andalus, pero con la añadidura de listones y lacería que se multiplicaban a lo largo del artesonado, dando como resultado algo nunca visto hasta el momento.

Esto, unido a la policromía añadida, caracterizada por una riqueza de colores y representaciones sin parangón, genera ejemplos como el caso paradigmático de la techumbre de la Capilla Mayor del Santuario del Santísimo Cristo de Tacoronte, el cual es un perfecto ejemplo de lo ya explicado, caracterizado por la multiplicidad de formas que escapan a cualquier manual de construcción de la época y la estructura rica en elementos constructivos y de transición. A su vez, está jalonado por multitud de representaciones referentes a la vida y costumbres del momento en que se realizó, suponiendo un documento sociológico de primer orden.

2. EL ARTE MUDÉJAR EN CANARIAS

La conquista de las Islas Canarias en el siglo xv se justifica como empresa comercial y geopolítica para el control de las costas magrebíes del Atlántico. Se convertirán también en lugar de abastecimiento y exportadoras de recursos humanos que van a llevar la incipiente cultura de las islas allende del Atlántico. En esta empresa van a participar familias de la nobleza de la Baja Andalucía que adquirirán posesiones y títulos, convirtiéndose en los primeros mecenas, repitiendo los modelos artísticos de su tierra de origen. Incluso van a promover la llegada de órdenes religiosas, que crearán los primeros conventos donde se instalan las capillas funerarias de los comitentes.

La conquista de las Islas Afortunadas, iniciada por el normando Jean de Bethencourt en 1402, abarca todo el Cuatrocientos, hasta 1496 bajo la soberanía de los Reyes Católicos, debido a la resistencia que opusieron los naturales, «éstos tenían reinos y ofrecían manifestaciones culturales afines a las de los grupos norteafricanos con anterioridad a la difusión del Islam; en esta isla la cultura de guanches y demás pueblos autóctonos estuvo inmersa en la Edad de Piedra y no conoció la escritura»¹. La falta de una cultura local desarrollada permitirá una transculturación directa con la presencia de las formas artísticas de los conquistadores.

Según Carmen Fraga, el mudéjar canario queda perfectamente definido por su carpintería; ésta es «la que clasifica a la arquitectura popular de las Islas en el amplio espacio, geográfico y temporal, de dicho arte. No hay que buscar en el archipiélago las características construcciones de ladrillo, con adornos yeserías y azulejos, tal como se contemplan desde Aragón hasta Andalucía, desde Valencia hasta Portugal. En Canarias lo mudéjar tiene el sello de la carpintería hispanomusulmana, a través de los techos, además de los balcones y ajimeces»².

Las numerosas construcciones de carpintería de lo blanco en las Islas Canarias se justifican por la cualidad volcánica del suelo con movimientos sísmicos que se contrarrestan con este tipo de cubiertas y por la abundancia de pinares, sobre todo en Tenerife y en menor cantidad en Gran Canaria y La Palma, que no sólo sirvieron para cubrir la demanda local o de las islas con falta de recursos lignarios (Fuerteventura y Lanzarote), sino que incluso llegaron a exportarse hacia la Península; comercio que fue prohibido a principios del siglo xvi. Las autoridades canarias tuvieron, tras el final de la conquista, conciencia de la importancia de los recursos forestales, creando un corpus de ordenanzas sobre todos los aspectos de explotación de los aserradores.

Se intentará copiar aquellos documentos que en la Península regulan las relaciones de los distintos artesanos asegurando una calidad mínima en los trabajos y, así, mantener unas formas culturales unitarias. De ese modo, en 1506, el Cabildo

¹ FRAGA GONZÁLEZ, C.: «Carpintería mudéjar en los archipiélagos de Madeira y Canarias», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1982.

² FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Aspectos de la Arquitectura mudéjar en Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, p. 13.

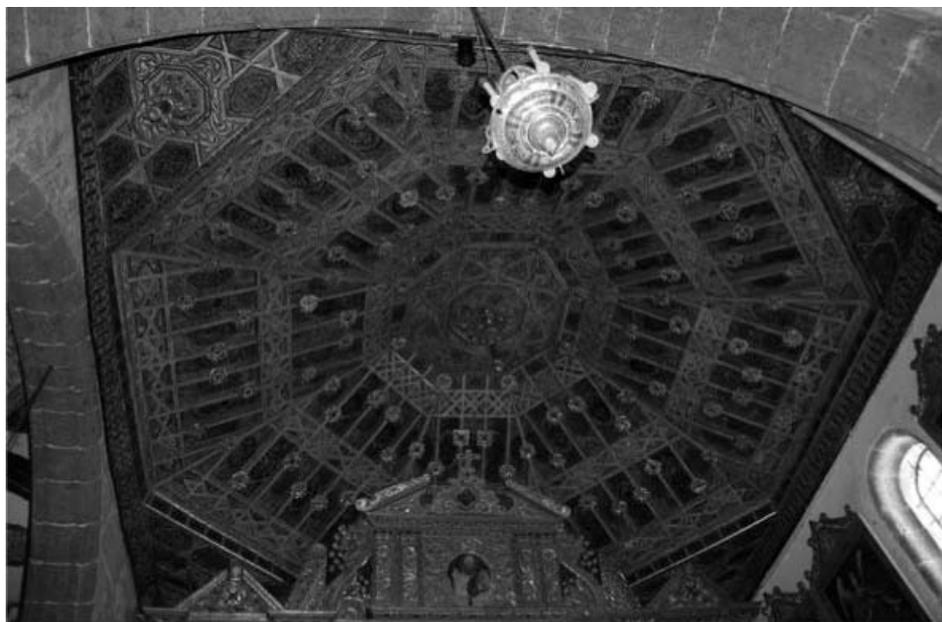


Fig. 2. Artesonado de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santa Catalina Mártir de Alejandría (Tacoronte)

de Tenerife se interroga sobre la calidad de las obras, concretamente de albañilería y tapiería, por la dudosa formación de oficiales extranjeros y otros no examinados dentro del sistema gremial. Se decide nombrar dos alarifes para las obras de albañilería (Diego de Torres y Diego Rodríguez) y uno para las de carpintería (Juan de Santaella), así como la aplicación de las ordenanzas de Sevilla en lo concerniente a estos oficios.

Esta decisión del cabildo de Tenerife nos lleva a plantearnos sobre la procedencia de los oficiales y maestros que van a marcar, en el siglo XVI, las características del mudéjar canario. Carmen Fraga sostiene que la mayor parte de éstos proceden de Andalucía, aunque también los hay de otras regiones (Extremadura) o países, destacando los portugueses. En su análisis afirma que la población morisca no es significativa y que, además, la mayor parte son esclavos obtenidos de razzias sobre las vecinas costas africanas; aunque algunos sí provenían de Andalucía y eran hombres libres, situándose en los distintos ámbitos de la pirámide socioeconómica.

Muchos de estos maestros formarán escuela en las Islas, detectándose la proliferación de familias de artesanos que transmiten sus conocimientos. A partir de 1550, encontramos ya apellidos y linajes de canteros que de padres a hijos se transmiten su oficio.

La profesora Fraga dará más ejemplos documentados sobre esta proliferación de talleres familiares, así como una nómina alta de albañiles, pedreros, canteros y



Fig. 3. Artesonado central de par y nudillo, y artesonados del antepresbiterio con decoración trompe l'oeil y del presbiterio en blanco, ambos de faldones lisos (Iglesia de Santa Catalina Mártir de Alejandría, Tacoronte)

carpinteros que trabajan en Canarias hasta el año 1700³, que permiten situar geográfica y cronológicamente las distintas construcciones mudéjares. Pero también nos sirve para señalar la existencia de grupos de artesanos con gran movilidad que, incluso, llevan a cabo trabajos en distintas islas, trasladándose de una isla a otra donde surgiera el trabajo.

Respecto a la historia de las construcciones, apenas nos queda nada del siglo XV, debido a modificaciones posteriores ante una arquitectura de rápida construcción o a desastres como los ataques de piratas y corsarios. Las más antiguas se encuentran en Santa Cruz de La Palma y son del siglo XVI; proliferan en el siglo XVII, con elementos de estilo barroco, al igual que en el siglo XVIII cuando se elevan grandes conjuntos.

En arquitectura religiosa encontramos dos modalidades de plantas, ya sea de una o de tres naves. Éstas pueden presentar particularidades atendiendo a la distribución de la cabecera. Se cubrirán con armaduras mudéjares, destacando las de las naves principales y presbiterios; pero en las naves laterales cuando existen no

³ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Aula de Cultura (Cabildo Insular de Tenerife), Santa Cruz de Tenerife, 1977, pp. 49-58.

se utilizarán como en los modelos peninsulares armaduras de colgadizo, sino de par y nudillo⁴.

3. EL PINO CANARIO (*PINUS CANARIENSIS*): CARACTERÍSTICAS DE LA MADERA Y JUSTIFICACIÓN DE SU EMPLEO

En Canarias el pino canario se distingue en tres variedades: pino blanco, pino ríga y pino tea.

Pinus canariensis, el pino canario o pino de Canarias es una conífera endémica de las Islas Canarias. Se encuentra formando bosques extensos en Tenerife, La Palma y Gran Canaria. En menor medida encontramos grupos de esta especie en El Hierro y ejemplares aislados en La Gomera. Sus masas forestales y su producción son escasas, debido a lo restringido de su área natural.

El árbol adulto puede llegar a medir más de 80 m de altura y 2,5 m de diámetro su tronco, aunque lo normal es que tenga entre 15 y 25 m de altura y un diámetro de 1 m. La corteza es de color pardo claro, siendo casi lisa en los ejemplares jóvenes, pero a medida que envejecen se engrosa rápidamente y se resquebraja, adoptando un color rojo parduzco. En los ejemplares más viejos, el ritidoma, muy engrosado e irregular, forma placas lisas con la apariencia de espejuelos, de un color gris ceniciento. En los primeros años de su vida presenta un crecimiento muy rápido, con ramas horizontales con abundantes ramificaciones secundarias erectas (las del año), con lo cual el aspecto del árbol es piramidal, para luego, y al cesar el crecimiento en altura, pasar su forma a ser más aparasolada.

Antiguamente el pino canario sufrió una tala abusiva, debido a lo apreciada que es su madera, la tea, por su belleza, facilidad de trabajarla, y la capacidad de mantenerse inalterada con el paso de los años, algo único entre los demás pinos peninsulares y mediterráneos. El proceso de enteamiento se realiza a partir del centro de forma regular y continua, pasando anillo por anillo hasta la situación de enteamiento uniforme, por lo que su rendimiento para la extracción de esta madera es muy superior y más aprovechable que la de otros pinos.

Otra característica muy importante es su resistencia al fuego gracias en parte a la gran capa corchosa, que cubre sus troncos y que lo aísla del calor y las llamas, y que además tiene la capacidad de rebrotar de cepa, emitiendo incluso ramas a ras de suelo a partir de los vástagos que tienen hojas glaucas.

Este pino produce dos tipos de madera, la madera blanca y la de tea (dependerá del grado de enteamiento, es decir, del contenido de resina). La madera blanca es la más corriente, de un color blanco ligeramente rojizo, con el duramen y la albura perfectamente diferenciados al igual que los anillos primaverales y otoñales, esta madera es semipesada y semidura, de estructura homogénea y de grano

⁴ LÓPEZ GUZMÁN, R: *op. cit.*, pp. 408-416.



Fig. 4. Techumbre de madera al estilo mudéjar
(Iglesia de la Inmaculada Concepción, Santa Cruz de Tenerife).

fino. La madera enteeda es de color uniforme fuertemente acaramelado; duramen y albura perfectamente diferenciados y translúcida al despiece. Es una madera muy pesada y dura, de estructura homogénea y grano muy fino. La madera del pino de riga es intermedia entre las dos anteriores y su albura suele ser amarilla. La fibra es recta y el grano es fino. La madera del pino blanco es de calidad media y por su aspecto exterior y por su color blanco ligeramente rojizo, se asemeja a algunos de los peninsulares; y la del pino tea está impregnada de resina, y se caracteriza por su gran belleza. El estado intermedio de la madera entre el pino blanco y el pino tea es el ya mencionado pino riga.

Debemos tener en cuenta varios factores:

- Secado: el secado de la madera del pino blanco y del pino riga no presenta problemas.
- Durabilidad natural e impregnabilidad: la madera de pino de tea está considerada imputrescible. El pino blanco y el pino riga son impregnables. El pino tea no es impregnable al estar ya impregnado de resina.
- Propiedades tecnológicas: el pino blanco y el pino riga se trabajan bien. El pino tea es difícil de trabajar debido a su fragilidad.
- Aplicaciones: la madera del pino blanco se usó en carpintería de armar y para carpintería de taller de baja calidad (puertas, envases, etc.). Debido a su

fragilidad y bellissimo pulimento, así como su resistencia al paso del tiempo la madera de tea se usó en ebanistería, talla, y carpintería de taller; también se usó durante mucho tiempo en la construcción de veleros y de techumbres de viviendas, iglesias y otros edificios civiles⁵.

El principal valor de la especie es forestal, muy útil en tareas de reforestación, dada su gran importancia en la sujeción de suelos, su facilidad para crecer y desarrollarse en terrenos poco evolucionados (malpaíses), rocosos y con poca materia orgánica, además de su alta valencia ecológica, su resistencia al fuego y su rápido crecimiento. Por otra parte está su utilidad para el aprovechamiento maderero, sobre todo en ejemplares semimaduros, pues los viejos (los pinos de tea) son cada día más escasos debido a lo demandada que está su madera, que es de gran calidad.

4. EL ARTESONADO MUDÉJAR DEL SANTUARIO DEL SSMO. CRISTO DE TACORONTE: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y DESARROLLO ARQUITECTÓNICO DEL CONJUNTO

El único estudio histórico-artístico realizado sobre el patrimonio en el municipio tacorontero ha sido publicado por Jesús Casas Otero⁶, y en él nos basaremos para el estudio de los antecedentes históricos y el desarrollo arquitectónico del conjunto conventual.

El actual Santuario del Ssmo. Cristo de Tacoronte perteneció al convento agustino hasta la desamortización de 1837. A finales del siglo XVI, existía ya la ermita de San Sebastián, según consta en el «Libro de Fábrica», y en 1649, los frailes agustinos calzados fundaron el Convento de San Sebastián, sirviéndose de la primitiva ermita, como capilla para los oficios religiosos. La ermita tuvo vigencia y dio su nombre al convento hasta que se construyó el nuevo templo.

El 1 de noviembre se acordó que el capitán D. Tomás Castro y Ayala, regidor de la isla de Tenerife, fuese patrón del convento agustino de Tacoronte, lo cual le obligaba a labrar la capilla mayor y colocar en ella la imagen del Varón de Dolores que había traído de Madrid en 1661⁷.

Hacia mediados del siglo XVII se edificó el convento de planta cuadrada en torno a un patio central, alzado de dos pisos con gruesos muros encalados, y el claustro interior de doble galería columnada en sus cuatro frentes.

⁵ AA.VV.: *Especies de maderas para carpintería, construcción y mobiliario*. AITIM, Madrid, 2004, pp. 532-533.

⁶ CASAS OTERO, J.: *Estudio Histórico Artístico de Tacoronte*. Aula de Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, 1987, pp. 115-132.

⁷ Obra atribuida al escultor portugués Manuel Pereira, en cuyos inicios sufrió el juicio del Tribunal de la Santa Inquisición, pero que al final fue objeto de culto debido a la emoción que pronto despertó en todos los canarios.



Figs. 5 y 6 Santuario del Santísimo Cristo de los Dolores y Convento Agustino (Tacoronte).

El actual santuario del Cristo de los Dolores se construyó hacia el año 1664. Por estas fechas, el maestro Domingo Rodríguez estaba trabajando en la construcción de las naves de la iglesia de Santa Catalina, de modo que no es extraño que se le contratase para hacer la nueva iglesia del convento de San Agustín. En 7 de mayo de 1664, Juan Alonso de Córdoba, oficial de cantería y cabuquero, se obliga a sacar en el plazo de un mes determinados cantos para la fábrica del santuario en nombre de Domingo Rodríguez, maestro de cantería. Todo esto financiado por el capitán D. Diego Pereyra de Castro, patrono del convento.

La iglesia tiene planta basilical de tres naves con sus cubiertas cerradas por un solo tejado, cuatro tramos, capilla mayor rectangular y sacristía con acceso directo al presbiterio y al claustro conventual. En el alzado, las columnas pseudodóricas descansan sobre basamento cúbico, fuste liso y ábaco de perfil saliente; cuatro modillones en las esquinas, con carácter de ménsulas, establecen el paso del capitel al ábaco, del que arrancan los arcos de medio punto, volteados con molduras en el frente y en el intradós. A los pies de la iglesia, se reducen los arcos y las medias cañas de las columnas se adosan a la pared de relleno. Sobre las tres naves de este primer tramo se sitúa el coro alto, al que se entra por la galería superior del convento. En la entrada al presbiterio, se resaltan las columnas con estrías muertas, el ábaco se engrosa y, sobre él, se coloca un trozo de entablamento, como en el barroco de las catedrales andaluzas. Los muros van encalados, excepto la fachada principal, labrada en piedra⁸; las puertas laterales y las ventanas se enmarcan con sillería. Las puertas laterales, enfrentadas, comunican, una con el claustro del convento y la otra, llamada de San Sebastián, con la calle, mediante arcos de medio punto. La disposición adintelada de los mármoles interiores pertenecen a las reformas de 1960 al 62. Las vidrieras de las ventanas se colocaron en el año 1963.

⁸ La fachada es uno de los ejemplos más bellos e inusuales de Canarias por estar realizada en su totalidad en piedra, existiendo pocos ejemplos de esta tipología.



Fig. 7. Cristo Varón de Dolores (Santuario del Santísimo Cristo de los Dolores, Tacoronte).

El cerramiento de la iglesia se produjo al mismo tiempo que su construcción. Señalamos esto ya que al final de las dos naves laterales se montaron dos techumbres de tableros pintados, para solucionar la cubrición de las capillas colaterales, pues en realidad, esta iglesia no tiene capillas. Hacia mitad del siglo XVIII, se colocaron ambos artesonados de ocho faldones, limitando su recinto en altura por medio de un arco carpanel, íntimamente ligado a estos techos de estilo portugués. Pertenecen a la primera etapa de tableros pintados cuya tendencia ornamental es rellenar todos los paneles a base de decoración barroca y colores vivos sobre fondos claros. En la cubierta lateral de la epístola, cada faldón se centra en una tarjeta recortada, con un símbolo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, sobre la que se asoma un rostro de frente, entre roleos de hojarasca barroca. Semejante a éste es la cubierta lateral del evangelio, pero en los tableros no aparecen rostros humanos. Ambas rellenan el almizate de hojarasca y una perilla central entre dos tarjetones.

La cubierta de la capilla mayor es un artesonado de técnica ataujerada; las maderas ensambladas en fina labor de lacería forman octógonos, crucetas, estrellas, etc.; una combinación de vivos colores se reparte por toda la techumbre, de cuyo almizate cuelgan piñas de mocárabes. Por sus características formales y desarrollo iconográfico, resulta uno de los artesonados más interesantes para su estudio de las



Fig. 8. Detalle de la fecha hallada en el artesonado
(Capilla Mayor del santuario del Santísimo Cristo de los Dolores, Tacoronte).

Islas Canarias. Además, presenta unas dimensiones considerables, con un ancho de 7'824 m, una profundidad de 12'196 m y una altura mínima de 7'347 m en la cinta y máxima de 9'358 m en el almizate. La capilla presenta la misma cronología que el resto del edificio, salvo la policromía del artesonado, que tras el descubrimiento de una fecha en uno de los cuartillejos del almizate y analizada por acreditados paleógrafos, podemos afirmar que se trata del año 1665.

5. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES

La armadura tiene detalles curiosos y peculiares, que la hacen tremendamente original, sirviendo como ejemplo paradigmático del antagonismo entre los artesonados mudéjares peninsulares y tinerfeños.

Es una techumbre de planta rectangular ochavada, de par y nudillo, con un único tirante de varilla metálica en el centro (posterior a la fecha de construcción del artesonado). Toda la armadura está decorada con lazo de ocho policromado y tanto en los faldones como en el almizate, es el cuartillejo con octógono regular sesgado el motivo decorativo principal, del que aparecen tres módulos en los paños y dos en el almizate. Los cuadrantes tras los cuadrales se cierran también con composiciones de lazo de ocho ataujerado y policromado en pechinas horizontales. En los cuartillejos, los azafates, candilejos y octógono central, se cierran con tapas planas pintadas y chellas o rosetas talladas y doradas. En la parte inferior de los paños una cinta o

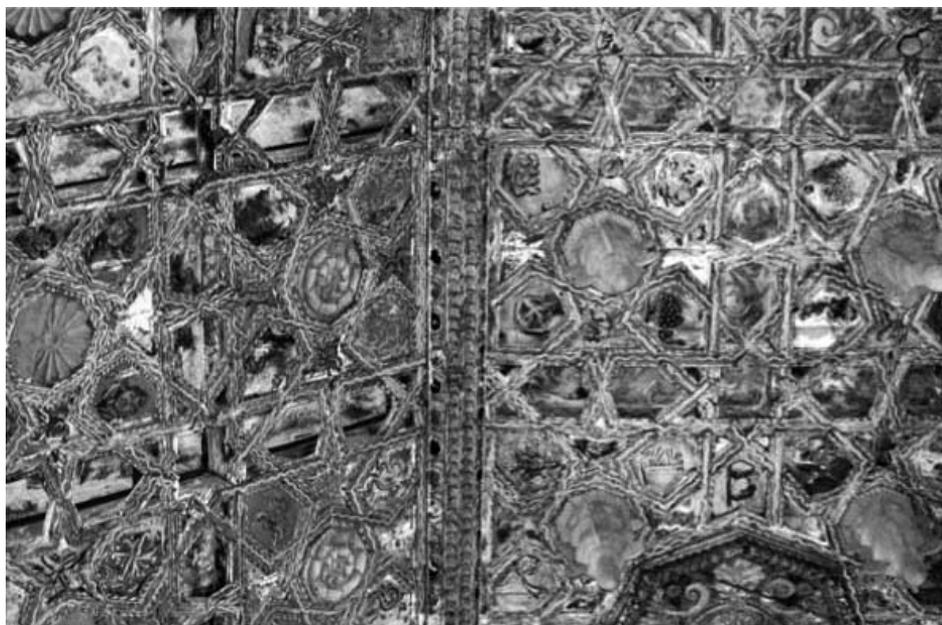


Fig. 9. Detalle de faldón y almizate del artesonado
(Cap. Mayor del Santuario del Santísimo Cristo de los Dolores, Tacoronte).

argente tallado y dorado recorre toda la armadura y el mismo elemento, pero triple esta vez, se utiliza para separar faldones y almizate central.

El lazo no está a calle y cuerda, y la calle de limas también es más ancha y prescinde de las arrocabas que aquí son simples elementos transversales. La armadura es al mismo tiempo un sistema estructural y se protege con una armadura superior, que sería la parte externa en contacto con el entorno. Entre ambas se crea una cámara que permite el libre tránsito del aire, la cual favorece la temperatura constante de 19-21°C y una humedad relativa entre el 55-65 % en el interior del templo.

Los peinazos están clavados y encolados a la superficie de los faldones, no tienen función estructural, sólo decorativa, por lo que esto supondría una originalidad con respecto a los artesonados peninsulares, e incluso, canarios.

6. DESARROLLO ICONOGRÁFICO

Aunque a simple vista el conjunto de la techumbre deslumbra y no permite un visionado adecuado de los detalles, si prestamos atención a cada una de las zonas delimitadas por los peinazos, nos daremos cuenta de que se trata de una obra con un desarrollo iconográfico extraordinario. Es más, podríamos aventurar que, mediante un examen exhaustivo de lo representado, se puede tratar un estudio sociológico

que aporte información sobre las costumbres agrícolas, ganaderas y gastronómicas del siglo XVII, aparte de la simbología inherente a todo lo que circunda a un edificio religioso, como es el caso.

Los diferentes motivos representados podrían agruparse por categorías, facilitando así el estudio de los mismos. Primero los estudiaremos desde un punto de vista meramente simbólico, según nos expone Juan Eduardo Cirlot⁹, para luego abordarlo como explicación de una sociedad específica, contextualizando en el municipio tacorontero. No debemos olvidar que en el momento de la realización de todos los elementos a analizar, triunfaba el Barroco en el arte occidental y éste es el movimiento artístico con mayor carga simbólica de toda la Historia del Arte.

- FRUTAS: en su centro se encuentra el germen que representa el origen. Simboliza los deseos terrestres, enfrentados con el aire celestial que envuelve al edificio.
 - *Plátano*: además de ser una fruta con una importancia innegable en la gastronomía y el comercio canarios, se encuentra vinculada al amor de Cristo que todo lo envuelve, a la caridad y la superioridad moral. En época griega, era símbolo del aprendizaje y la erudición.
 - *Uva*: frecuentemente en forma de racimos, simbolizan a la vez la fertilidad y el sacrificio, vinculada a la muerte de Cristo en la cruz para redimirnos (aparte de que asemeja el color de la sangre). Su simbolismo cristiano es muy importante, ya que uno de los sacramentos principales, la Eucaristía, hace clara referencia al vino y su transubstanciación para convertirse en la sangre del hijo de Dios. En el arte cristiano, el racimo de uvas es siempre símbolo de Cristo y del sacrificio. También es «el atributo de las deidades de la agricultura y la fertilidad y representa el vino de la vida, de ahí la inmortalidad; asociado especialmente a Dioniso/Baco. Las uvas adquieren el simbolismo del vino en la embriaguez, la hospitalidad, la orgía y la juventud»¹⁰.
 - *Pera*: vinculada al amor de Cristo por la humanidad y lo dulce de la virtud, también se relaciona con la esperanza y la buena salud. Es una fruta consagrada a Afrodita y Hera, de hecho, Pausanias recuerda que en Tirinto y Micenas se esculpieron estatuas de la esposa de Zeus en madera de peral. La fruta recuerda en su forma al vientre femenino. A pesar de todo, en época medieval adquirió cierta connotación negativa, debido a que su madera se pudre muy fácilmente.
 - *Sandía*
 - *Guayabol Granada*: entre sus múltiples facultades están las de la inmortalidad, la multiplicidad en la unidad, la fertilidad perenne, la fecundi-

⁹ EDUARDO CIRLOT, J.: *Diccionario de símbolos*. Siruela, Barcelona, 2007.

¹⁰ COOPER, J.C.: *Diccionario de símbolos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 182.



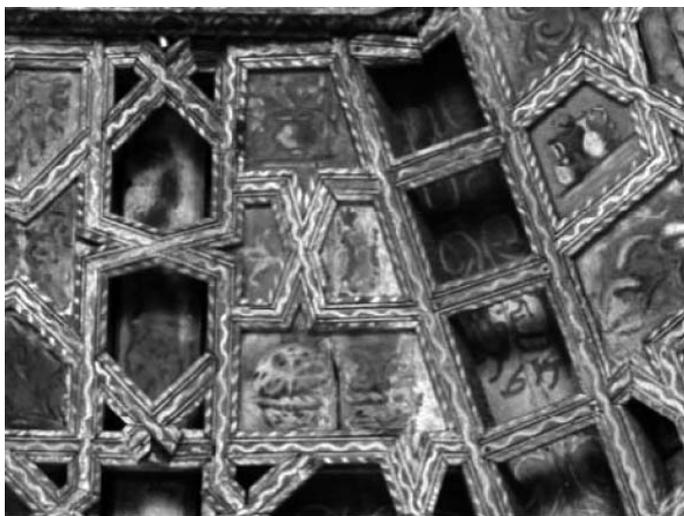


Fig. 10. Detalles del artesanado: jarrón de flores, sandía, utensilios de cocina, etc.

dad y la abundancia. En la religión cristiana simboliza la vida eterna, la fecundidad espiritual, la Iglesia, siendo las semillas un paralelismo de sus miembros. No debemos olvidar las claras referencias a la mitología grecorromana, después transferidas al mundo cristiano, como bien nos recuerda L. Impelluso: «L'immagine della melagrana è più comunemente legata al mito del rapimento di Proserpina da parte di Plutone, dio dell'Ade. Nel corso del Medioevo, proprio in virtù di questo mito el frutto, raffigurato in mano a Gesù Bambino, deviene simbolo di resurrezione [...] In mano alla Madonna invece può alludere alla sua castità. Il significato deriva dall'interpretazione del passo del Cantico dei cantici che recita: I tuoi germogli sono un giardino di melagrane, con i frutti più squisiti»¹¹. Cesare Ripa la señala como símbolo de la concordia.

- *Cesta con frutas variadas*: Las cestas son atributo de las estaciones y simbolizan las ofrendas de los primeros frutos, fertilidad y santidad, y también el principio femenino contenedor. Además, si está llena indica realización plena y si se vincula al mundo funerario simboliza el logro de la inmortalidad.

– CACAO.

¹¹ IMPELLUSO, L.: La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali. Electa, Milano, 2003, p. 145.

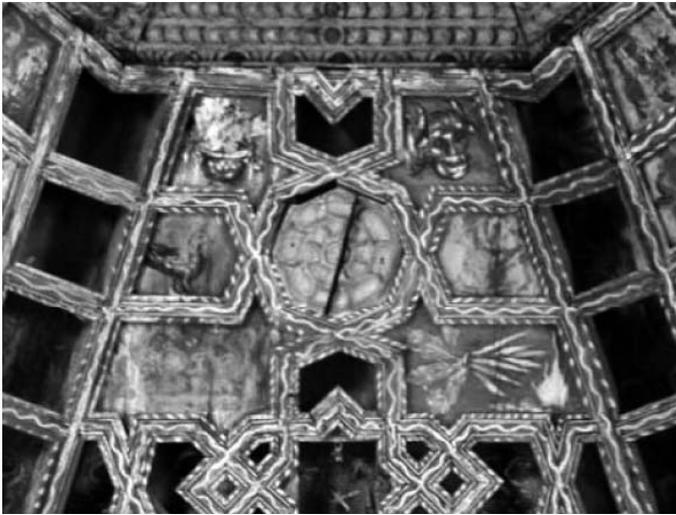


Fig. 11. Detalles del artesanado: toro, gallina, espárragos, rábano, etc.

- CAFÉ: tanto el grano de café como cualquier tipo de semilla, implica potencialidad, vida y la naturaleza humana de Cristo.
- VERDURAS.
 - *Pimiento.*
 - *Patata.*
 - *Espárrago.*
 - *Rábano.*
 - *Calabaza/Calabacín:* en el simbolismo romano, simboliza la estupidez, la insensatez y la locura, pero sin embargo, para la religión cristiana significa la resurrección, el peregrinaje y es el atributo del arcángel Rafael y de Santiago Apóstol.
 - *Cesta con alcachofas.*
- ANIMALES: desempeñan un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus cualidades, actividad, forma y color, como por su relación con el hombre. Los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totetismo y con la zoolatría. La posición del animal en el espacio, o en el campo simbólico, la situación y actitud en que aparece son esenciales para la discriminación de los matices simbólicos.
 - *Gallina/Polluelo:* en la religión cristiana, la gallina con sus polluelos representa a Cristo con su rebaño. También relacionada con la procreación, la providencia y los cuidados maternos.
 - *Vaca:* asociada a la tierra y a la luna. Numerosas diosas lunares llevan cuernos de vaca. Símbolo de la abundancia y el poder productivo



de la tierra. La vaca, la Gran Madre, es considerada tanto celeste como ctónica.

- *Burro*: el asno es, junto con el buey, el animal que asiste al nacimiento de Jesucristo y que le da calor en sus primeros días, hasta que huyen a Egipto y vuelve a ser protagonista en la entrada de Cristo en Jerusalén. También se utiliza para representar a los judíos y la sinagoga. Es el símbolo de la paciencia, la estupidez, la humildad, la obstinación y la fertilidad. Por ser animal de carga, puede representar a los pobres.

– MITOLOGÍA.

- *Faunos*: genios masculinos de la naturaleza profana, forman parte del séquito de los dioses de la naturaleza Silvano, Fauno, Pan y Dioniso/Baco. Representan la naturaleza indómita, el libertinaje y la lujuria. Tienen cabezas humanas con cuernos, barba y cuerpo de cintura para abajo de macho cabrío, y manos, brazos y torso humanos. Pueden llevar la corona de hiedra y el tirso de Dioniso, también tienen por atributos los racimos de uvas, las cestas de fruta, las jarras de vino, la cornucopia y la serpiente; su equivalente en las Bacanales eran las Ménades¹². En las representaciones medievales y renacentistas «sono ritratti come simbolo del male e della lussuria. Sembra peraltro che le corna e le zampe caprine tipiche del diavolo trovino qui la loro origine»¹³.
- *Faunos con uvas*.

– CRISTIANOS.

- *Ángel*: símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación. En alquimia, el ángel simboliza la sublimación, ascensión de un principio volátil (espiritual). Los ángeles aparecen en la iconografía artística desde el origen de la cultura, en el cuarto milenio antes de Jesucristo, confundándose con las deidades aladas. El arte gótico expresó el aspecto protector y sublime del ángel, mientras que el románico acentuaba el carácter supraterráneo. Son los mensajeros de Dios, intermediarios entre éste y los hombres, el cielo y la tierra; los poderes del mundo invisible y la iluminación. Existen nueve coros de ángeles: serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles. Son símbolos angélicos las espadas flamígeras, las trompetas, los cetros, los incensarios, los instrumentos musicales y el lirio.

¹² Ídem, p. 160.

¹³ *Op. cit.* IMPELLUSO, L., p. 363.

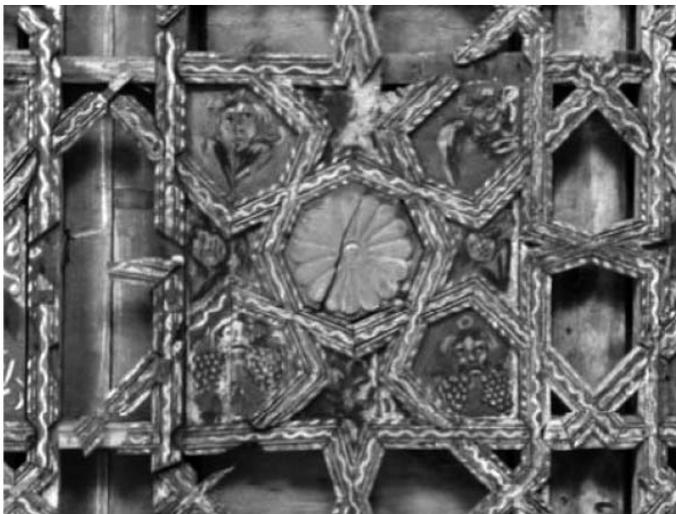


Fig. 12. Detalles del artesanado: ángeles y faunos con uvas.

- *Dúos de ángeles.*
- *Triadas de ángeles.*
- *Ángel trompetero:* como instrumento de metal, la trompeta corresponde a los elementos fuego y aire. Los instrumentos de metal son propios de los nobles y guerreros, mientras que los de madera, que pertenecen al valle, son propios del pueblo y de los pastores. Simboliza el anhelo de fama y gloria. Pero en este caso, el ángel trompetero anuncia la gloria del cristianismo, la venida de la Jerusalén celestial, la resurrección de los muertos y el Juicio Final, todo ello recogido en el último libro de la Biblia, el Apocalipsis, donde hacen acto de presencia siete ángeles tocadores de trompetas.
- *Cáliz:* el cáliz de la liturgia cristiana es la forma trascendente del vaso. Relacionado con el Grial, su forma es, con frecuencia, la descomposición e inversión de una esfera. Con ello, la parte inferior de ésta se convierte en receptáculo, abierto a las fuerzas espirituales, mientras la superior se cierra sobre la tierra, que duplica simbólicamente. Símbolo importante en el momento de la consagración, contiene al mismo tiempo el vino y la sangre de Cristo. Es la copa de la salvación, la Eucaristía y la fe; es la fuente de sustento inagotable, la abundancia, se asocia al simbolismo del corazón.
- *Cruz griega:* no niega ni sustituye, sino ratifica su sentido histórico en la realidad del cristianismo, presentando dos factores esenciales: el de la cruz propiamente dicha y el de la crucifixión o «estar sobre la cruz». En primer lugar, la cruz se ofrece como una derivación dramática, como una inversión del árbol de la vida paradisiaco.

Por ello, en la iconografía medieval, la cruz es representada muchas veces como árbol con nudos y hasta con ramas, a veces en forma de Y, y otras en forma espinosa. Cual acontece con el Árbol de la Vida, la cruz es un «eje del mundo». Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios. Por lo tanto, la cruz establece la relación entre lo celestial y lo terrenal, pero también, a causa del corte que produce el travesaño horizontal, es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio. La cruz fue el medio de tortura para acabar con la vida de Jesucristo, pero el fin último era salvar a la humanidad del irrevocable daño que iba a hacerse, por lo que se confirma el doble sentido antes comentado. En la cruz se cumplió lo que habían predicho los profetas y se relata también en el Evangelio de San Juan *Jesús gustó el vinagre y dijo: todo está cumplido. E inclinando la cabeza, entregó el espíritu*¹⁴. Es la salvación a través del sacrificio de Cristo: redención, expiación, sufrimiento y fe. También significa la aceptación de la muerte, el sufrimiento o el sacrificio. A su vez, los dos brazos de la cruz representan también la clemencia y el juicio. En el arte cristiano aparecen la luna y el sol a cada lado para representar estas dos cualidades, así como las dos naturalezas de Cristo, simbolizadas también por el eje vertical y celestial, y el horizontal y terrenal de la cruz.

- *Símbolo mariano o cristológico*: no se distingue debido a su mal estado de conservación y la pérdida de un gran porcentaje de la policromía. Aún así, parece intuirse el emblema universal de la Virgen María, que combina una A y una M mayúsculas, y en la parte inferior de ésta tres clavos, que podrían hacer alusión a los clavos de Cristo, postulados a partir de las representaciones góticas de la Crucifixión.
- *Ave*: es la trascendencia, el alma, el espíritu, la manifestación divina, los espíritus del aire o de los muertos, el ascenso al cielo, la habilidad para comunicarse con los dioses y entrar en un estado de consciencia superior, pensamiento e imaginación desde el antiguo Egipto, las aves simbolizan con frecuencia las almas humanas. En general, aves y pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. En la religión cristiana se relaciona con las almas aladas, lo espiritual, las almas en el paraíso. En ocasiones, el niño Jesús se representa con un pájaro en la mano.

¹⁴ La Biblia. La casa de la Biblia, Madrid, 2000, p. 1557.



Fig. 13. Detalles del artesanado: relieve del Espíritu Santo en el centro del almizate.

- *Paloma*: la paloma es el espíritu vital, el alma, el tránsito de un estado a otro, el espíritu de la luz, la castidad, la inocencia y la suavidad. Las palomas están consagradas a todas las Grandes Madres y Reinas de los Cielos, representan la feminidad y la maternidad. La religión cristiana, ateniéndose a las Sagradas Escrituras, representa a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo, en forma de paloma que simboliza la pureza y el pensamiento inspirado, aunque también como lengua de fuego sobre los apóstoles en la fiesta de Pentecostés (Hch 2, 1-4)¹⁵. Está presente en el momento de la Anunciación, cuando el arcángel Gabriel anuncia a María que el niño que alberga en su seno es el hijo de Dios. Los siete dones del espíritu los simbolizan siete palomas; una bandada de palomas simboliza a los fieles; fuera de la Iglesia, los cristianos no encuentran seguridad, lo mismo que la paloma del arca de Noé que, tras regresar con la rama de olivo de la paz entre Dios y el hombre, no halló lugar de reposo fuera del Arca. La paloma con la rama de palma representa la victoria sobre la muerte. La paloma blanca es el alma salvada y purificada, y al mismo tiempo es el emblema de los Caballeros del Grial¹⁶.

¹⁵ Ídem, p. 1563.

¹⁶ *Op. Cit.*: COOPER, J. C.: *Diccionario...*, pp. 136-137.

- **PLANTAS Y HOJAS:** las plantas son imagen de la vida, expresan la manifestación del cosmos y la aparición primera de formas. Especialmente simbolizan el carácter «naciente» de la vida. La fertilidad de los campos se ofrece como la imagen más poderosa de la fecundidad cósmica, material y espiritual. En el simbolismo chino, las hojas son la alegría de la felicidad.

– *Hierbas medicinales.*

- **FLORES:** distintas flores suelen poseer significados diferentes, pero, en el simbolismo general de la flor, hallamos ya dos estructuras esencialmente diversas: la flor en su esencia; la flor en su forma. Es el símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. Los griegos y romanos, en todas sus fiestas, se coronaban de flores. Cubrían con ellas a los muertos que llevaban a la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros. La Aurora aparece sobre su carro, esparciendo flores mientras anuncia un nuevo día; de las cuatro estaciones, la Primavera es una mujer que porta en su regazo flores que esparce por el prado y en cuanto a la representación de los cinco sentidos, en el caso del olfato, las flores inspiran al protagonista rodeado de flores, jarrones o llevando un ramo. Algunas flores tienen espinas, como la rosa, por lo que se produce una contraposición, similar al que comentamos en la definición de la cruz, una mezcla de éxtasis y angustia. La corona de espinas da a la espina el carácter malévolos de toda multiplicidad y la eleva a símbolo cósmico por su forma circular. Debido a su fin percedero una vez cortada, también hace referencia a la frugalidad de la belleza y la inevitable llegada de la muerte: las Vanitas.

- *Tulipanes:* originario de Persia, es el símbolo del amor perfecto. Llega por primera vez a Viena en el siglo XVI de mano del cónsul austriaco en Estambul, aunque cobró importancia en la Holanda de principios del siglo XVII. Son numerosas las naturalezas muertas de tulipanes de la pintura flamenca del siglo XVII, aludiendo su belleza a la caducidad de los bienes terrenales frente a la muerte.

- *Lirios:* pureza, paz, resurrección y realeza. Consagrado a todas las diosas vírgenes, la madre y la doncella. Representa la fertilidad de la diosa de la tierra y posteriormente pasó a representar a los dioses del cielo; la rama de lirio también se vincula a la virginidad, la regeneración y la inmortalidad. Según una leyenda helénica, el lirio habría nacido de la leche que Hera había dejado caer en la tierra mientras amamantaba a Heracles niño. En la Antigua Roma, esta flor era llamada «Rosa de Juno». En el Cristianismo, el lirio simboliza a la Virgen María: su tallo recto es su mente piadosa; las hojas colgantes, su humildad; la fragancia denota su divinidad y la blancura, su pureza. También se representa en las escenas de la Anunciación y de los santos vírgenes como recuerdo de la castidad, es la flor pascual por excelencia. Dante lo llama «el lirio de la fe». El lirio rodeado





Fig. 14. Detalles del artesanado: utensilios de cocina.

de espinas representa a la Inmaculada Concepción como pureza en medio de los pecados del mundo.

- *Jarrón con flores*: el jarrón es el símbolo del continente y correspondiente al mundo de lo femenino, simboliza las aguas cósmicas, la Gran Madre, la matriz, la aceptación, la fertilidad y el corazón, se asocia al simbolismo del Árbol de la Vida. Un jarrón con flores o ramas en brote representa la fertilidad de las aguas. Es usual encontrarlo con azucenas, violetas o lirios en escenas de la Virgen, aludiendo a su pureza y virginidad. Un florero con lirios denota la Anunciación; el jarrón vacío sobre un tumba denota el espíritu que abandona el cuerpo.

- UTENSILIOS.

- *Hondilla*.
- *Jarra* (v. Jarrón con flores).
- *Vinajera*: la jarra de vinagre es un símbolo oriental de la vida. En el cristianismo, el vinagre es el símbolo de la Pasión de Cristo.
- *Copa*: es un símbolo del continente por excelencia, es una materialización de la envoltura del centro. Es la forma abierta, receptiva, pasiva y femenina; el trago de la vida, la inmortalidad y la abundancia. El simbolismo de la copa sagrada aparece en muchas tradiciones iniciáticas. Para los cristianos recuerda la agonía de Cristo en Getsemaní y es el atributo de San Juan, en el que una serpiente sale de ella.
- *Cesta*: representa el cuerpo materno y recuerda el hecho de que en varias religiones juega un papel importante junto con cauces de agua libre,



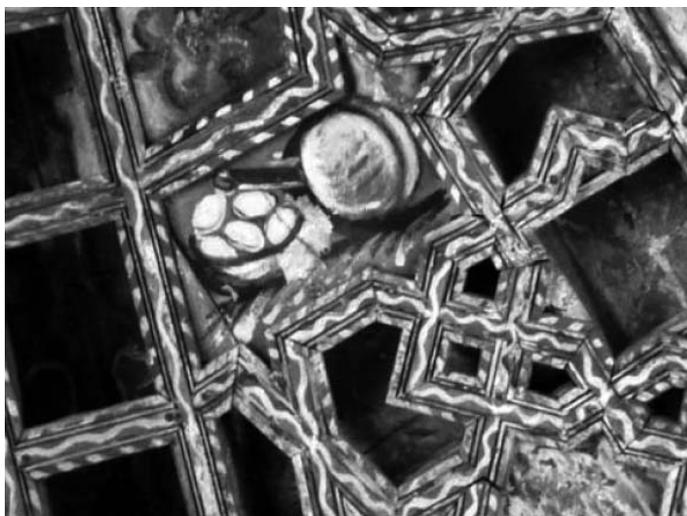


Fig. 15. Detalles del artesanado: sartén y huevos.

como puede ser el abandono de Moisés en el río Nilo (Ex 2, 1-10)¹⁷
(v. Cesta de frutas)

- *Botella*: es uno de los símbolos de salvación, probablemente a causa de su analogía, más que de forma, de servicio, con el arce o el barco. También relacionada con el útero, el principio contenedor y limitador. Representa la salvación y es emblema de Santiago el Mayor.
 - *Sartén*.
- COMIDA.
- *Huevos*: simboliza lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida. Del huevo se pasa así al Huevo del Mundo, símbolo cósmico que se encuentra en la mayoría de las tradiciones, desde la India a los druidas. El Huevo Cósmico, también simbolizado por la esfera, representa el principio vital, la totalidad indiferenciada, la potencialidad, el germen de toda creación, el mundo primordial y matriarcal del caos, la Gran rueda que contiene el universo, el origen oculto y el misterio del ser, el tiempo y el espacio cósmicos, el principio, el útero, la totalidad de la existencia seminal, los padres primordiales, el estado perfecto de los contrarios unificados, la materia orgánica en su estado inerte, la resurrección y la esperanza.
 - *Queso*.

¹⁷ *Ibíd*em, p. 78.

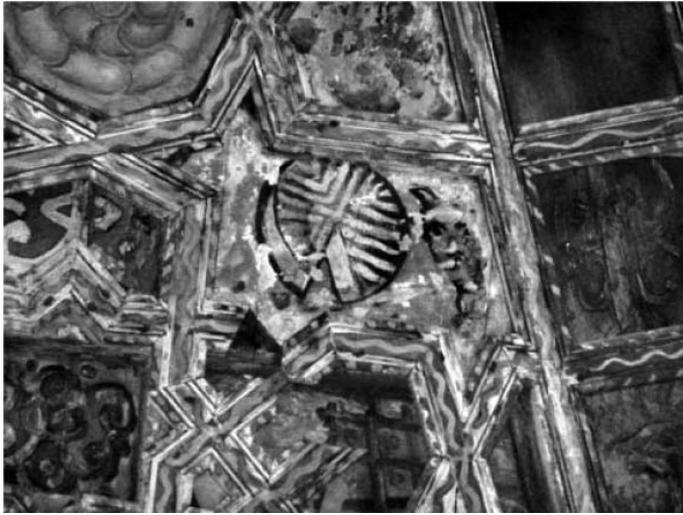


Fig. 16. Detalles del artesanado: queso y vaca.

- **BARCA:** tiene un sentido general de vehículo, de claustro materno y de cuerpo. Las naves representan también la aventura, la exploración, parte hacia los mares de la vida, pero también cruza las aguas de la muerte. En este sentido, las naves comparten el simbolismo del puente y del Pontifex Maximus, al cruzar de este mundo al otro. La nave de la vida, partiendo desde las aguas de la creación, tiene un simbolismo axial: el mástil de la nave es el axis mundi y comparte el significado del Árbol de la Vida. En la Biblia es un elemento varias veces mencionado: Jesús marcha sobre las aguas, el quinto signo de su divinidad (Jn 6, 16-21)¹⁸ o Jesús calma una tempestad (Lc 8, 22-25)¹⁹. La Iglesia es el arca o la nave de la salvación, la protección contra la tentación, mientras que la cruz es el mástil de la nave.
- **POZO:** es el principio femenino, el útero de la Gran Madre, la psique. Por estar en contacto con el mundo subterráneo, el pozo contiene aguas mágicas que pueden sanar y satisfacer los deseos. El pozo cerrado hace alusión a la virginidad, pero si se alimenta por un arroyo, es la unión de lo masculino y lo femenino. En el simbolismo cristiano, significa la salvación, en el grupo de ideas asociadas al concepto de la vida como peregrinación. El pozo de agua refrescante y purificadora es símbolo de la aspiración sublime. El pasaje

¹⁸ *Ibidem*, p. 1532.

¹⁹ *Ibidem*, p. 1491.

bíblico sobre este tema es el de Jesús y la Samaritana (Jn 4, 1-26)²⁰. También representa la salvación y la purificación, como manantial o fuente al pie del Árbol de la Vida, que da origen a las Aguas vivas y los cuatro ríos del Paraíso.

- ESTRELLAS: indica la presencia de una divinidad, la supremacía, lo eterno, lo imperecedero, el logro más alto, el mensajero angélico de un dios, los ojos de la noche, el fulgor en la oscuridad y el símbolo del espíritu. Las estrellas son atributos de todas las Reinas del Cielo, que a menudo se representan coronadas de estrellas. Simboliza el ejército espiritual luchando contra las tinieblas. En cuanto al mundo cristiano, tenemos dos estrellas principales: la de David de seis puntas y la de cinco puntas de Belén, que sirve como guía en el camino a los Reyes Magos (Mt 2, 1-12)²¹. Es la orientación y el favor divinos, el nacimiento de Cristo, la Virgen María, como Reina del Cielo o Stella Maris, llevando una corona de doce estrellas, que simbolizan las doce tribus de Israel y los doce apóstoles.

- CORAZONES: es el centro del ser tanto en su aspecto físico como espiritual, la presencia divina está en él. El corazón representa la sabiduría central de los sentimientos en oposición a la sabiduría sesuda de la razón, ambas son formas de inteligencia, pero el corazón además es compasión, comprensión, el amor, la caridad y contiene el líquido vital. El corazón era la única víscera que los egipcios dejaban en el interior de la momia, como centro necesario al cuerpo para la eternidad. Según la doctrina tradicional, es el verdadero asiento de la inteligencia. El corazón simboliza el amor como centro de iluminación y felicidad. Las referencias al amor de Dios y al amor al prójimo son constantes en las escrituras de los cristianos. Para éstos, el corazón es el templo de Dios, el amor, la comprensión, el coraje, la alegría y pesar. El corazón en llamas simboliza el fervor, el afán y la devoción religiosos. Un corazón en la mano representa amor y piedad, un corazón atravesado por una flecha es el corazón contrito, el arrepentimiento.

- DECORACIÓN ABSTRACTA.

- INIDENTIFICABLE.

- FECHA.

Desde un punto de vista histórico, la iconografía plasmada en el techo hace claras referencias a las costumbres presentes en el municipio en el siglo XVII. El empleo de ganado y animales domésticos: burros, vacas, pollos, gallinas, etc., con los

²⁰ *Ibidem*, p. 1527-1528.

²¹ *Ibidem*, p. 1400.



Fig. 17. Detalles del artesanado: barca y decoración abstracta.

consecuentes productos, derivados como huevos y queso. También tenemos variados ejemplos referentes a la agricultura como pueden ser la sandía, los espárragos, los rábanos, etc., e incluso algunos nos hablan de un intenso comercio con Europa, África y el Nuevo Mundo, como puede ser la presencia de café, cacao o guayabos. El empleo de la pesca como otro medio de subsistencia se refleja en la barca, empleada por los pescadores residentes en las zonas costeras de El Pris y Mesa del Mar. Destacamos el cultivo de la vid, ya que el pueblo de Tacoronte, desde las zonas altas de Agua García hasta las bajas de Guayonje y el Puerto de la Madera, siempre se ha caracterizado por su excelente vino, premiado en la actualidad con el título «Denominación de origen». También aparecen hojas y ramas, tal vez en referencia a las plantas medicinales utilizadas en remedios caseros: toronjil, pasote, hierbahuerto, etc. Abundan las cestas de frutas, flores y verduras, en clara referencia a la riqueza del suelo volcánico del municipio, que favorece el surgimiento y crecimiento de la vida. Las flores representadas individualmente son los tulipanes, que responden al intenso comercio de las islas con Holanda como puerta de entrada para la exportación de las flores cultivadas en Canarias y los lirios, famosos en las islas por su empleo para engalanar los pasos procesionales marianos y la iglesia en las festividades vinculadas a la Virgen María. Los jarrones con flores, aparte de hacer referencia a un gusto estético en relación al bienestar y lo bello, también hablan de la relación comercial con el continente europeo y cierto regusto chinesco. También destacan ciertos usos y costumbres en relación a la preparación de la comida, como pueden ser sartenes, copas, jarras, etc., y, por supuesto, el empleo del agua, evidenciado por la aparición del pozo, en referencia a los numerosos aljibes y canales presentes en el municipio. Aparte de lo mencionado, el techo está cuajado de representaciones simbólicas, como corazones o estrellas, de signos cristianos como una paloma (Espíritu Santo),



cálices (Eucaristía) o símbolos cristológico-marianos. Es de evidenciar la multitud de ángeles y de faunos (en clara alusión a la tradición del vino ya comentada), por lo que encontramos conviviendo en la misma obra referencias cristianas y paganas. Destaca la variedad de representaciones abstractas, de multitud de formas, donde el artista podía dar rienda suelta a su imaginación, aunque en multitud de casos se adivina decoración floral, de roleo y follaje, ejemplificadas al extremo. En las calles e hileras ataujeradas se observa cierta decoración de roleo y en algunos casos multitud de estrellas blancas que recordarían al cielo estrellado, tan representado en Época Medieval y Moderna, como puede ser la Lonja o los Ángeles músicos de la Catedral de Valencia, la Capilla Scrovegni de Giotto en Padua y las antiguas pinturas que cubrían la Capilla Sixtina en el Vaticano hasta que Miguel Ángel realizara sus famosos frescos. A pesar de todo, quedan numerosos cuartillejos que, por el avanzado deterioro de la policromía, se hace imposible su identificación desde el nivel del suelo, lo que haría necesario el empleo de un andamio completo para la correcta identificación de todos los elementos, aunque debemos comprobar el hecho de que, a pesar de las pérdidas, las formas de lo representado quedaran impresas en la madera (como es en el caso de las triadas angelicales). Aun así, es de asumir que algunas representaciones se han perdido para siempre, por lo que su identificación es imposible.

7. PINACOLOGÍA

La pinacología es una disciplina de nueva creación que tiene como finalidad el estudio pormenorizado de la pincelada de una obra para su correcta descripción y posibles tasaciones y atribuciones de autoría. Evidentemente, en el caso que nos ocupa no pretendemos encontrar al autor del policromado realizado en el artesanado, ya que estos encargos solían recaer en artesanos y pintores no especializados y nunca en artistas de renombre; nuestro cometido será la descripción del sistema y características empleados para la realización del desarrollo iconográfico anteriormente descrito.

La pincelada es considerablemente ancha, un tanto tosca, sin cuidados en el acabado, gruesa y espesa, de un solo trazo, quedando marcadas las cerdas del pincel. Las representaciones son simples, con las formas ejemplificadas al máximo, de pocas líneas, largas y rápidas, sin detalles. En aquellos elementos que requieren de brillos, se emplea el contraste entre el blanco y el negro, para conseguir efectos volumétricos por el efecto de las luces y las sombras. Son importantes las entradas y salidas del pincel, porque no resulta una pincelada delimitada con un principio y un fin bien marcados, sino que estos extremos se ven difuminados por un efecto deshilachado, que diera la impresión y la información de que su ejecución fue rápida y sin tiempo de detención para un correcto acabado.

Al mismo tiempo, los residuos presentes en los extremos de la pincelada y su aspecto grumoso, nos hablan de mal molimiento del pigmento y su incorrecto aglutinado, lo cual no haría sino dar más fundamento a la teoría de que no hubo motivo para detallismos.

Es un tipo de representación tremendamente funcional, que no busca la perfección ni el detallismo, porque asume que su visionado se hará desde una

considerable distancia donde esas «minucias» carecerán de importancia o no serán apreciables por el espectador, aunque no debemos caer en el error de pensar que por esto la representación no resultaba importante, ya que por la cronología de su ejecución (1665), entendemos que el único fin de este trabajo era la glorificación del Cristo de los Dolores de Tacoronte.

Por lo básico de su realización y por las imágenes tan naíf, es de evidenciar que el autor pudo haber sido un artesano, un pintor de segunda o el mismo carpintero, lo cual hallaría paralelismo en esos múltiples canteros, a los cuales se les adjudicaba la realización de las columnas y capiteles de un templo, y al mismo tiempo, la realización de la santa titular del mismo lugar y de esto tenemos ejemplos en Tacoronte: el caso de la cantería de los elementos sustentantes de la Iglesia de Santa Catalina Mártir de Alejandría y la santa primigenia de dicho templo que se conserva en su baptisterio.

8. ESTUDIO MATÉRICO DEL ARTESONADO

Tras la toma de muestras de los materiales constituyentes del artesanado, tanto del soporte como de las capas de preparación y pictórica, y su sometimiento a estudio empleando diferentes instrumentos de análisis, pudimos llegar a una serie de resultados en torno a la naturaleza de dichos materiales y con ellos poder dar base a nuestras disertaciones en torno al artesanado de la Capilla Mayor del Cristo de Tacoronte.

Lo primero fue la creación de seis muestras estratigráficas con las muestras tomadas, una para cada uno de los colores presentes en el artesanado (blanco, amarillo, rojo, verde, azul y negro).

Al someter estas estratigrafías al microscopio óptico, pudimos observar la granulometría del pigmento y la preparación, y la descohesión de ambas capas debido a la migración del aglutinante, lo cual nos informa del mal estado en cuanto a la consolidación de la policromía. También observamos el hecho de que no ha sufrido ningún tipo de intervención posterior, ya sea repintes u otras actuaciones en estas capas (en este aspecto no entraría la colocación de los ocho ramilletes al estilo mocárabe en el almizate de esta techumbre).

Para la detección de los materiales inorgánicos, se procedió al análisis por Microscopía Electrónica de Barrido con Espectrometría de rayos-X por Dispersión de Energías (SEM/EDX), que consiste, tras la preparación de la muestra, en el bombardeo de electrones de zonas específicas de la misma, con el fin de descubrir su naturaleza. Los resultados fueron los siguientes:

- En el caso de la capa pictórica:
 - *Blanco* → *Blanco de Plomo*: el blanco de plomo, albayalde o cerusa, es un carbonato básico de plomo, y uno de los colores básicos de la pintura antigua y especialmente sobre tabla, pues por su calidad se solía aplicar solo o mezclado con otros para aclararlos. Se extraía



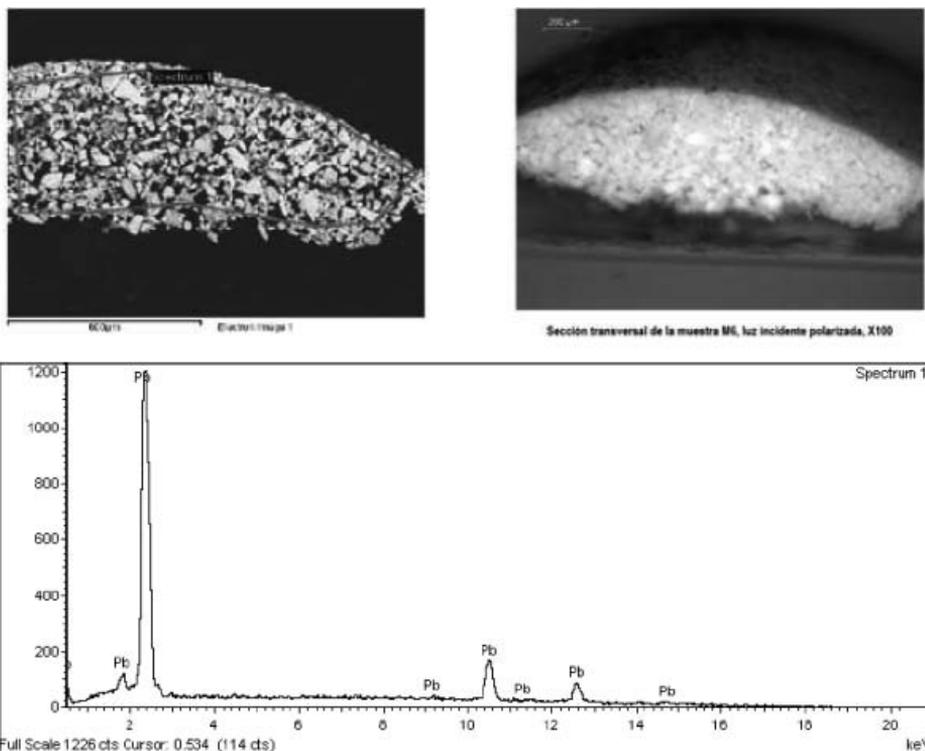


Fig. 18. Microscopía Óptica y SEM/EDX, aplicadas a la estratigrafía de color blanco.

de la costra originada a partir de exponer a los vapores del vinagre planchas de plomo.

Amarillo → *Ocre Amarillo*: es una arcilla coloreada por el hierro y que se presenta en varias tonalidades amarillas y apagadas. Es opaco y absolutamente permanente. Los grados mejores, más refinados y cuidadosamente lavados proceden de Francia. Su utilización se remonta a tiempos prehistóricos.

Rojo → *Rojo de Plomo o Minio*: se obtiene a partir de la cocción de minerales de plomo, dando origen a un óxido salino de plomo (tetróxido de plomo) de color anaranjado. Conocido también como minio, término empleado durante la Edad Media; anteriormente los romanos lo habían aplicado al cinabrio, su bermellón natural, y en menor grado a un óxido refinado.

Verde → *Verde Malaquita* (o *Verde Montaña*): carbonato básico de cobre. Tiene origen mineral, estando estrechamente ligado a la azurita. Se trata de un verde muy pálido y débil de tono, que se extraía de la piedra malaquita.

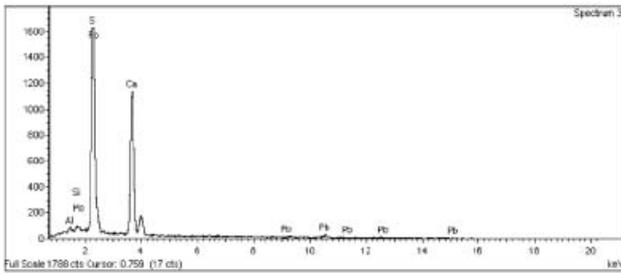


Fig. 19. Microscopía Óptica y SEM/EDX, aplicadas a la capa de preparación.

Azul → *Azul Esmalte* (mezclado con *Blanco de Plomo*, por lo que tendríamos un *azul claro*): una especie de cristal o fritada azul cobalto, que se hace tostando un mineral de cobalto con otros ingredientes (silicato potásico coloreado con óxido de cobalto y luego triturado hasta quedar en polvo), de forma similar a como se hacía la fritada azul egipcia; de hecho, se le considera históricamente como una continuación directa del color egipcio, habiéndose sustituido el cobre por cobalto, que es menos venenoso.

Negro → *Azul Cobalto*, por lo que realmente tendríamos un azul oscuro.

El empleo de pigmentos con base de plomo, malaquita y cobalto, evidencia la importancia de esta techumbre, ya que son materiales de cierto renombre que sólo se emplearían en obras de importancia, existiendo otros colores realizados con materiales más pobres (como podrían ser los de naturaleza férrica, siendo de ésta el Ocre Amarillo). Estos resultados apoyan lo expuesto en el apartado de la Pinacología.

– En el caso de la capa de preparación:

– *Sulfato cálcico o Yeso*: es una materia inerte natural que se encuentra con frecuencia asociada con depósitos de sal. Se presenta cristalizado, de color ámbar, que se exfolia en hojas, o como sólido blanco, compacto y terroso, que se raya con la uña. Deshidratado por la acción del fuego y molido, tiene la propiedad de endurecer rápidamente cuando se amasa con agua. Se emplea en la construcción, en escultura (vaciados en yeso, relieves, yeserías), y generalmente en las preparaciones de pinturas en el sur de Europa (Italia, España, etc.). En España existe una importante tradición en el empleo del yeso, por su abundancia, y el desarrollo técnico que alcanzó en época musulmana²².

²² CALVO, A.: *op. cit.*, p. 239.

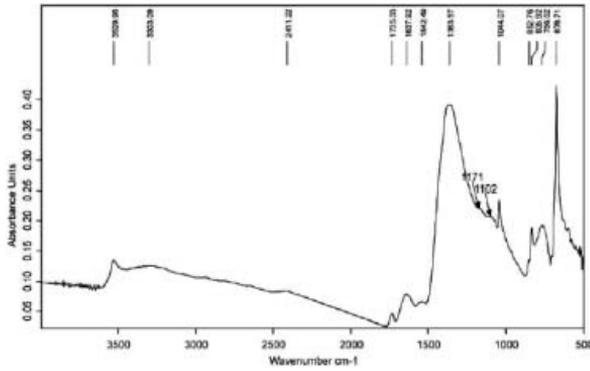


Fig. 20. FTIR/ATR del aglutinante del pigmento.

El empleo del Sulfato cálcico como medio de preparación es muy común, por lo que no ofrece tanta información histórica, como en el caso de los pigmentos.

Para el análisis de los materiales orgánicos, que serían los aglutinantes, tomamos las muestras sobrantes, sometiéndolas a Espectroscopía Infrarroja por Transformada de Fourier (FTIR-ATR), llegando a dos conclusiones diferentes:

– *Aglutinado de la capa de preparación:*

- *Cola animal:* genéricamente, sustancia capaz de adherirse a distintos materiales. Las colas son de origen animal (proteica o vegetal). Las primeras se obtienen de la cocción de tejidos conectivos de bovinos, ovejas y conejos, que da lugar a una gelatina que después se purifica al baño maría. Al no tener conservantes, las colas animales presentan graves problemas de conservación, ya que se pudren con facilidad y sufren el ataque de mohos o insectos²³. En el caso que nos ocupa, suponemos la utilización de una cola de animal procedente del conejo o la cabra (especialmente del primero), ya que son animales domésticos muy comunes en el municipio y la carne de ambos son las más consumidas.

– *Aglutinado de la capa pictórica:*

- *Óleo:* es el resultado de aglutinar el pigmento con algún tipo de los aceites empleados por los pintores. Los más comunes son el de adormidera, el de nuez y el de linaza. En el artesanado mudéjar de Tacoronte,

²³ GIANNINI, C. y ROANI, R.: *Diccionario de restauración y diagnóstico*. A-Z. Nardini, Donostia-San Sebastián, 2003, p. 56.

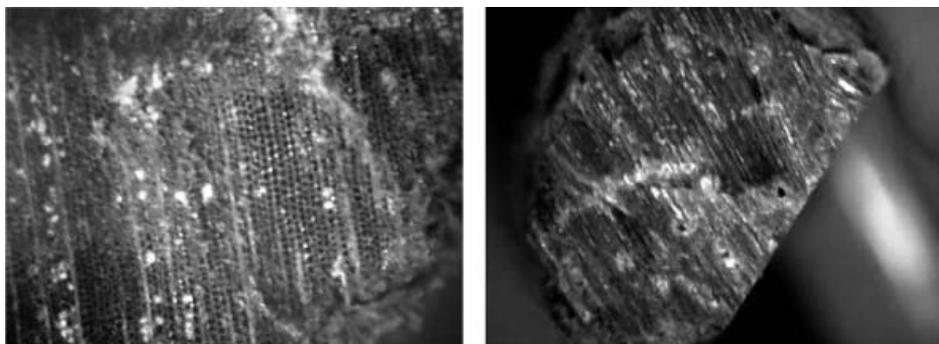


Fig. 21. Microscopía Óptica aplicada a un corte transversal en la madera del artesanado, observándose las hileras de traqueidas, algunas saturadas de resina, el sistema radial y los canales resiníferos rodeados de tejido parenquimático.

nosotros nos decantamos por el uso del aceite de linaza, ya que es el más empleado en España en el Barroco (siglos XVII y XVIII) y el más fácil de conseguir. Los otros aceites son más propios de otras épocas y de países del norte y centroeuropa.

Ambos aglutinantes hacen referencia al empleo de materiales asequibles por el autor del trabajo, e incluso, podemos sacar deducciones gastronómicas, como es el caso del empleo de la cola animal.

Y por último, tras realizar los tres cortes necesarios para el estudio de la madera que sirve de soporte (transversal, radial y tangencial), se procedió al análisis, mediante un microscopio digital de mano con conexión a ordenador, para un mejor manejo y escoger así la imagen más esclarecedora en cuanto a la anatomía. Con las macrofotografías tomadas, llegamos a la siguiente resolución:

– *Soporte y material constituyente del artesanado:*

- *Pino canario (Pinus canariensis):* conífera endémica de las Islas Canarias, muy utilizada en la construcción de edificios y artesanados por su dureza y resistencia a la pudrición y al ataque de insectos xilófagos. En la familia de los pinos es característico por poseer gran cantidad de canales resiníferos, que cristaliza dificultando su trabajo en ebanistería, pero le otorga gran resistencia al peso; el olor penetrante de su resina y su capacidad de regeneración en caso de incendio, ya que solamente arde la corteza, permaneciendo el interior intacto. En el caso que nos ocupa, debido a la presencia de gran cantidad de tejido parenquimático rodeando los abundantes canales resiníferos, todo ello colapsado de resina, podemos afirmar que se trata de madera de tea, de uso extendido, como ya hemos comentado, por sus excepcionales cualidades, en la arquitectura canaria.



9. CONCLUSIÓN

Tras lo expuesto es de destacar dos cosas importantes: la primera es la evidencia de que el gremio de carpinteros no resultó un grupo cerrado ajeno a la creatividad y la imaginación, sino que supo aunar las influencias venidas de la Península con la idiosincrasia insular y el gusto de cada «artista», y la segunda es la necesidad de un estudio científico-matérico, ya que los resultados que se desprenden, son de gran ayuda para el estudio histórico-artístico de la obra.

Recibido: 9-1-2012. Aceptado: 14-3-2012

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Especies de maderas*. 1ª ed. Madrid: AITIM, 2004. ISBN: 84-87381.
- AA.VV. *La madera y su anatomía*. 1ª ed. Madrid: AITIM, 2003. ISBN: 84-87381-23-5.
- AA.VV. *Mudéjar*. 1ª ed. Valencia: Obra Social y Cultural de IberCaja., 2006. ISBN: 84-8324-203-6.
- Actas del Simposio Internacional: El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media, 1ª ed. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007. 429 p. ISBN: 978-84-933024-9-8.
- Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía, 1ª ed. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), 1992. 718 p. ISBN: 84-86982-21-9.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. 1ª ed. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), 1990. ISBN: 84-86982-22-7.
- CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. 1ª ed. Madrid: Istmo, 1998. ISBN: 84-7090-343-8.
- CASAS OTERO, Jesús. *Estudio histórico artístico de Tacoronte*. 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1987. ISBN: 84-505-5605-8.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 12ª ed. Barcelona: Labor, 2007. ISBN: 978-84-7844-798-5.
- COOPER, J. C.: *Diccionario de símbolos*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN: 978-84-252-1976-4.
- FERNÁNDEZ CABO, Miguel. *Armaduras de cubierta*. 1ª ed. Valladolid: Ámbito, 1997. ISBN: 84-8183-042-9.
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *Aspectos de la Arquitectura mudéjar en Canarias*. 2ª ed. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994. ISBN: 84-8103-054-6.
- *Urbanismo y arquitectura anteriores a 1800*. 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990. ISBN: 84-7926-001-7.
- *La arquitectura mudéjar en Canarias*. 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1977. ISBN: 84-600-0668-9.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, M.ª Isabel. *Las estructuras de madera en los Tratados de Arquitectura (1500-1810)*. 1ª ed. Madrid: Aitim, 2006. ISBN: 84-87381-33-2.



- IMPELLUSO, Lucía. *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*. 1ª ed. Milano: Electa, 2003.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. 1ª ed. Zaragoza: Institución «Fernando El Católico» (CSIC), 2006. ISBN:
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2000. ISBN: 84-376-1801-0.
- MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. 2ª ed. Madrid: Hermann Blume, 1993. ISBN: 84-87756-17-4.
- MONTGOMERY WATT, W. *Historia de la España Islámica*. 19ª ed. Madrid: Alianza, 2008. ISBN: 978-84-206-3929-1.
- NUERE MATAUCO, Enrique. *La carpintería de armar española*. 1ª ed. Madrid: Munilla-lería, 2008. ISBN: 978-84-89150-37-9.
- *La carpintería de lazo*. 1ª ed. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1990. ISBN: 84-404-7840-2.
- *Nuevo tratado de la carpintería de lo blanco y la verdadera historia de Enrique Garavato carpintero de lo blanco y maestro del oficio*. 1ª ed. Madrid: Munilla-lería, 2001. ISBN: 84-89150-46-X.
- PERAZA SÁNCHEZ, J. Enrique. *Carpintería II. Techos, suelos y paredes de madera*. 1ª ed. Madrid: AITIM, 2006. ISBN: 84-87381-32-4.
- PIJOÁN, José. Summa Artis. Historia General del Arte. *El Arte Islámico*. Vol. XII. 3ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1960. N.º Rgtr.º: 1303-49.
- PRIETO Y VIVES, Antonio. *El Arte de la Lacería*. 1ª ed. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos, 1977. ISBN: 84-380-0024-X.
- RÀFOLS, José F. *Techumbres y artesanos españoles*. 2ª ed. Valladolid: Labor, 2005. ISBN: 84-9761-211-6.