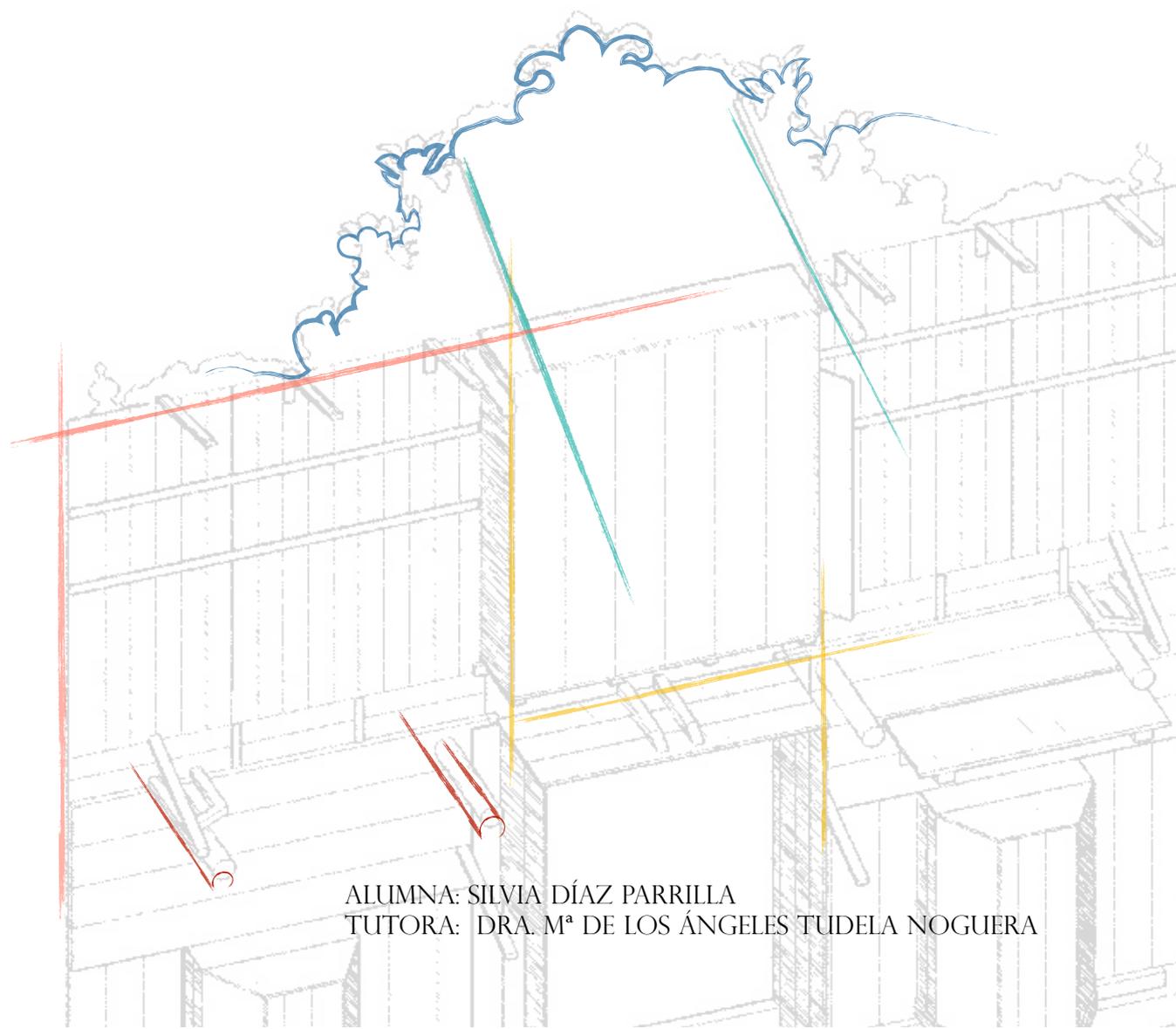


TRABAJO DE FIN DE GRADO

*Estudio del sistema constructivo y estructural del
Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco
en Icod de los Vinos*

GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BBCC
SECCIÓN DE BBAA, FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

CURSO ACADÉMICO 2016-2017



ALUMNA: SILVIA DÍAZ PARRILLA
TUTORA: DRA. M^a DE LOS ÁNGELES TUDELA NOGUERA

SILVIA DÍAZ PARRILLA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

*Estudio del sistema constructivo y estructural del
Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco
en Icod de los Vinos*



JULIO DE 2017

AGRADECIMIENTOS

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

Primeramente, a mis padres, Carmen Lourdes y Antonio, por estar ahí siempre y ayudarme a conseguir mis metas a través de su esfuerzo y dedicación.

A mi tutora M^a de los Ángeles Tudela, por la orientación y supervisión continua, y sobretodo por contagiarme su entusiasmo por estas máquinas ilusorias.

A Don Rubén Fagundo, párroco de la Iglesia de San Francisco, por darme facilidades para poder visitar el retablo.

A Juan Pedro Tapia, aparejador, por ser un compañero excepcional en las visitas al interior del retablo.

A Carlos Rodríguez y Miguel Delgado, por darle luz a la historia de esta arquitectura de manera desinteresada.

A Luis González, ebanista, por “abrirme el camino” en el interior del retablo.

A Dácil de la Rosa, Pablo Torres y Leticia Perera, restauradores, por su visita al retablo y por la documentación aportada.

A Raúl Rodríguez, Ingeniero de Edificación, por su colaboración y generosa aportación a este proyecto.

A Ayrton de Frutos, Ingeniero de Edificación, por acompañarme en tantas horas de trabajo y por apoyarme incondicionalmente en todos estos meses.



RESUMEN

El Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco se encuentra en el municipio de Icod de los Vinos, al noroeste de la isla de Tenerife. Estamos ante una arquitectura representativa del estilo rococó que se dio en el archipiélago canario a finales del siglo XVIII y cuyo sistema constructivo es de caja arquitectónica.

Este TFG sigue la línea de estudio abierta acerca de los sistemas constructivos y estructurales de los retablos, abordada desde el campo de la conservación y restauración.

En él se describe el funcionamiento de la estructura de un retablo de caja arquitectónica, identificando los elementos que la conforman, con el fin de lograr una valoración global del estado de conservación – desde la cara interna a la externa- de la arquitectura para poder así garantizar que las futuras intervenciones que pudieran realizarse en el retablo no afecten a la estabilidad del mismo.

PALABRAS CLAVE: CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN, SISTEMA CONSTRUCTIVO, RETABLO, ROCOCÓ

ABSTRACT

The altarpiece in San Francisco's church is located in the municipality of Icod de los Vinos, in the north-west of the island of Tenerife. We find ourselves at a point where the representative architecture is rococo style; Movement which emerged in the Canary Islands at the end of the eighteenth century and in which its constructive system is the architectural frame.

This Final Degree Project, follows an open study about the altarpieces construction system and its structure; addressed from the conservation and restoration field.

The Project describes the architectural frame altarpiece's structure mechanisms; identifying the elements that make it up. In order to achieve an overall assessment of its state of architectural conservation from the inner surface to the outer one. As well as, for the purpose of ensuring the altarpiece's stability in future interventions that may take place.

KEY WORDS: CONSERVATION, RESTORATION, CONSTRUCTIVE SYSTEM, ALTARPIECE, ROCOCO

KEY WORDS: CONSERVATION, RESTORATION, CONSTRUCTIVE SYSTEM, ALTARPIECE, ROCOCO



ÍNDICE

I. - INTRODUCCIÓN.....	1
II.- PLANTEAMIENTO GENERAL.....	3
II.1. - JUSTIFICACIÓN.....	3
II.2.- OBJETIVO GENERAL Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	3
II.3.- REFERENTES.....	4
II.4.- METODOLOGÍA.....	6
II.5.- TEMPORALIZACIÓN.....	9
III.- CUERPO DEL TRABAJO.....	10
III.1. - CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA OBRA.....	10
III.1.1. - ICOD DE LOS VINOS.....	10
III.1.2.- EL CONVENTO DEL ESPÍRITU SANTO.....	11
III.1.3.- LAS VICISITUDES DE FÁBRICA DE LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO.....	13
III.2.- EL RETABLO DEL S. XVIII: TIPOLOGÍA ROCOCÓ CHINESCO.....	19
III.3.- EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO.....	25
III.3.1. - DATOS GENERALES DE LA OBRA.....	25
III.3.2.- DESCRIPCIÓN HISTÓRICO ARTÍSTICA Y CULTURAL.....	26
III.3.3.- DESCRIPCIÓN FORMAL.....	38
III.3.3.1. - PRIMER CUERPO.....	38
III.3.3.2.- SEGUNDO CUERPO.....	41
III.3.3.3.- CORONACIÓN.....	43
III.4.- ESTUDIO TÉCNICO.....	44
III.4.1. - LA MAZONERÍA.....	46
III.4.2.- COMPORTAMIENTO DEL SISTEMA ESTRUCTURAL.....	53
III.5.- INTERVENCIONES REALIZADAS.....	64
III.6.- ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	67
IV.- CONCLUSIONES.....	73
V.- BIBLIOGRAFÍA.....	75



I. - INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) titulado *Estudio del sistema constructivo y estructural del Retablo Mayor de San Francisco de Icod de los Vinos* se inscribe dentro de la asignatura de cuarto curso del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, sección de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Laguna. Se ha desarrollado durante los meses de febrero a julio de 2017, tutorizado por la doctora M^a de los Ángeles Tudela Noguera.

El Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, en Icod de los Vinos, es una arquitectura que se encuentra catalogado por Alfonso Trujillo dentro de los llamados retablos rococó, en la modalidad de retablo rococó-chinesco, que se da en todo el archipiélago canario a mediados del s.XVIII. Su sistema constructivo, intacto desde su construcción, es de *caja arquitectónica* y consiste en una estructura adosada al muro que sirve de base para la tablazón que constituirá la cara externa del retablo. Esta tipología constructiva se da en las islas a partir de ese siglo y, hasta el momento, sólo se ha encontrado en los de estilo rococó.

Este retablo, de más de 10 metros de altura, ocupa todo el paño de la capilla mayor de la iglesia, tras el que se encontraba en una estancia el camarín de la Virgen. Debajo de dicha estancia había otra a la que se accedía a través de las dos puertas situadas en las calles laterales. A día de hoy, estas dependencias no existen, pero las puertas siguen teniendo una utilidad: permiten entrar al interior del retablo donde se accede a las hornacinas de los diferentes cuerpos a través de escaleras, una de ellas original.

Esto hace que el retablo sea “transitable” en gran parte de su extensión, situación privilegiada para el que quiera estudiar su sistema constructivo y estructural, asociado a un la tipología formal que tuvo gran repercusión en las islas durante el s. XVIII y que ha merecido numerosas publicaciones y artículos en los últimos años, orientadas al estudio de los aspectos formales y tipológicos de estas arquitecturas.

Este es el segundo estudio del sistema constructivo y estructural de un retablo de caja arquitectónica realizado en Canarias, que se centra en la identificación de los elementos que conforman la estructura, su localización en la arquitectura y el papel que cumplen en su estabilidad. El primer retablo de caja arquitectónica estudiado fue el de Ntra. Sra. del Buen Viaje, en la Iglesia de San Antonio de Padua, en el municipio de El Tanque.

El análisis de la cara interna del retablo también nos aporta datos respecto a las vicisitudes que éste ha sufrido desde su origen, etapas de construcción dada la distribución de tablas o la madera utilizada o incluso patologías asociadas a modificación o eliminación de sus elementos estructurales.

El trabajo se estructura en tres apartados. En primer lugar, se desarrolla el planteamiento general del estudio, señalando la metodología seguida para cada una de las tareas realizadas, justificando, junto con los objetivos del trabajo, el interés de este estudio.

El segundo apartado constituye el cuerpo central del TFG, y contempla desde la contextualización histórico-artística hasta la descripción formal de la obra, sirviendo de preámbulo al estudio técnico de la arquitectura. Este estudio pretende definir la mazonería y el comportamiento estructural del retablo. Acabamos este apartado con las intervenciones realizadas que se centran en la zona del manifestador y el estado de conservación.

Finalmente, se expone el apartado de conclusiones, que recoge nuestra valoración personal tras la experiencia de estos meses. Se realiza una revisión de los objetivos propuestos al inicio de este trabajo fin de grado y se señalan las dificultades que se nos presentaron.

II.- PLANTEAMIENTO GENERAL

III.1. - JUSTIFICACIÓN

Este estudio surge a partir de una línea de investigación abierta por María de los Ángeles Tudela quien, con su tesis *El Retablo Barroco en Canarias. Tenerife siglos XVII y XVIII. Estudio tipológico: materiales y técnicas*, busca llenar el vacío existente respecto a estudios relativos a la tipología constructiva de los retablos barrocos canarios, sólo estudiados hasta ese momento desde el punto de vista formal, de la mano de Alfonso Trujillo. Tudela establece por primera vez la distinción entre los sistemas constructivos encontrados en los retablos estudiados en la Isla de Tenerife: arquitectura portante y caja arquitectónica.

A raíz de esta tesis y tras la realización de las tareas de Conservación y Restauración del Retablo de Ntra. Sra. del Buen Viaje, en el municipio de El Tanque -intervención realizada por Dácil de la Rosa y Ángeles Tudela- se definió el primer estudio de la estructura interna de un retablo, en este caso de caja arquitectónica, en Canarias.

Este TFG viene a seguir la estela de ese primer estudio del sistema estructural de un retablo rococó, centrándose en este caso en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco de Icod de los Vinos.

Entender el retablo como un todo, desde su cara externa a la interna, describir el funcionamiento de la estructura y los elementos que la conforman, permitirá una valoración completa del estado de conservación de la arquitectura y garantizará que las posibles intervenciones que se realicen en el retablo no afecten a la estabilidad del mismo.

II.2.- OBJETIVO GENERAL Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS

El objetivo principal de este trabajo es continuar con la línea de estudio abierta acerca de los sistemas constructivos y estructurales de los retablos, en concreto el de caja arquitectónica, encontrado hasta el momento únicamente en retablos rococó, centrándonos en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, de Icod de los Vinos, que se conserva sin intervenciones en su estructura.

Partiendo de este objetivo principal, se plantea analizar el comportamiento estructural del retablo, conociendo las cargas y esfuerzos que se producen a través de la identificación de los elementos estructurales que mantienen el asentamiento de la arquitectura.

Analizar el estado de conservación del retablo desde la cara interna a la externa se convierte en otro de los objetivos de este trabajo, ya que las alteraciones que se manifiestan en el soporte pueden repercutir en el estado de conservación de las capas de preparación y de policromía que lo recubre. Además, conocer los elementos que conforman la estructura y el papel de éstos en la estabilidad de la arquitectura resulta una información crucial para la toma de decisiones en cuanto a futuras intervenciones.

II.3.- REFERENTES

Desde hace casi tres décadas el retablo español se ha convertido en tema de interés para los investigadores. Alfredo Morales¹ en su *Maquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación*, realizó en 2003, un recopilatorio de los estudios e investigaciones realizadas sobre estas arquitecturas hasta ese momento. *En un principio, se prestó mayor atención a los aspectos iconográficos y contenidos plásticos, ya que el retablo fue uno de los instrumentos más útiles con los que contó la Iglesia para el adoctrinamiento; desatendiendo así las cuestiones relativas a su valor arquitectónico y funcional. Su consideración como producción artística autónoma, con independencia del campo de la escultura y la pintura, han permitido desarrollar nuevas líneas de investigación, propiciando a su vez programas de restauración que muestran una nueva actitud a la hora de intervenir estas arquitecturas.* (MORALES, 2003). Destaca la obra de Martín González *El Retablo Barroco en España*, publicada en 1993, como lectura obligada para todo aquel interesado en estudiar estas arquitecturas, y echa en falta estudios sobre el retablo dedicados exclusivamente a los aspectos tipológicos y técnicos.

La realidad es que los estudios que contemplan la tipología constructiva y estructural de los retablos son escasos y suelen ser abordados por restauradores.

Es en el año 2004, en el libro de actas del congreso sobre *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, realizado por Ge-IIC y la Universidad Literaria de Valencia, en el que encontramos publicaciones relacionadas con aspectos técnicos, centrados en el estudio de tipologías y ejemplos de retablos de la zona de Valencia, Aragón, Cataluña y Mallorca. Destacan las ponencias de Ana Carrasón y Fernando Guerra-Librero, que nos proponen clasificaciones relacionadas con las diferentes tipologías constructivas que han estudiado en base a su experiencia en trabajos de conservación y restauración.

Por un lado, Ana Carrasón², del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), establece en su ponencia *Construcción y Ensamblaje de los Retablos en Madera*, tres tipologías constructivas diferentes entre el s.XV y mediados del s.XVIII en la España Peninsular.

Por otro lado, Fernando Guerra-Librero³, arquitecto y restaurador, presenta su *Estructuras de Retablo*, en donde habla sobre el vacío existente respecto a formas y criterios de actuación en los problemas derivados del funcionamiento constructivo y estructural de estas arquitecturas. Basándose en su experiencia profesional, nos acerca conceptos elementales respecto al funcionamiento de la estructura y propone una metodología a seguir para comprender cómo se comporta y cuál es su resistencia. Basado en esa misma experiencia y en sus conocimientos técnicos, establece cuatro tipologías.

El estudio del retablo en Canarias, al igual que ha sucedido en las últimas décadas en la España Peninsular, se puede considerar una cuestión pendiente de desarrollar desde el punto

¹ MORALES, A. J. (2003). Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación. *Bienes culturales, Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, Nº 2, p. 3-11.

² CARRASÓN, A. (2004). Construcción y Ensamblaje de los Retablos en Madera. *Conferencias, Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2006, 16-19 noviembre. Madrid: Ge-IIC y la Universidad Literaria de Valencia.

³ GUERRA-LIBRERO, F. (2004). Estructuras de Retablos. *Conferencias, Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2006, 16-19 noviembre. Madrid: Ge-IIC y la Universidad Literaria de Valencia.

de vista técnico. Será en 2003 cuando encontramos el primer estudio que trata aspectos técnicos del retablo a nivel del archipiélago, de la mano de Ángeles Tudela, quien en *El Retablo Barroco en Canarias. Tenerife siglos XVII y XVIII. Estudio tipológico: materiales y técnicas*⁴ hablará sobre las tipologías constructivas y estructurales encontradas en retablos de la Isla de Tenerife: el retablo de arquitectura portante y el de caja arquitectónica.

A raíz de esta tesis y los trabajos de Conservación y Restauración del Retablo de Ntra. Sra. del Buen Viaje, en El Tanque, intervención dirigida por la conservadora y restauradora Dácil de la Rosa, surgen artículos y comunicaciones de congresos y jornadas⁵ a nivel nacional, que suponen la apertura de una nueva línea de investigación en las islas, dentro de la Facultad de BBAA de la Universidad de La Laguna, con Ángeles Tudela y Dácil de la Rosa como autoras. A esto hay que sumarle los diversos proyectos de conservación y restauración realizados en el seno de esta Institución, que han permitido realizar estudios constructivos y estructurales del retablo canario.

El informe realizado a partir del proyecto de Conservación y Restauración del ya citado Retablo de Ntra. Sra. del Buen Viaje, de la Iglesia de San Antonio de Padua en El Tanque⁶ muestra el sistema constructivo y estructural de un retablo representativo de finales del s. XVIII, el de caja arquitectónica. Su documentación gráfica será de referencia, quedando la tipología constructiva definida a través de gráficos que nos muestran la distribución de tablas y la localización de los elementos constructivos y estructurales, algo clave para entender el funcionamiento de este tipo de arquitecturas.

Atendiendo a los estudios histórico-artísticos encontramos la publicación de la tesis doctoral de Alfonso Trujillo en 1977, *El retablo barroco en Canarias*⁷, que da una visión general de la retablística en las islas, y se fundamenta principalmente en la tipología formal, tomando como unidad para su catalogación el elemento sustentante. Su estudio vino a representar el asentamiento de las bases de una línea de investigación que no tuvo continuidad hasta décadas posteriores; exceptuando trabajos como el realizado por Margarita Rodríguez, sobre *Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife*⁸.

Respecto a otras publicaciones relacionadas con la tipología de retablo que nos ocupa, encontramos diversos artículos⁹, comunicaciones en congresos y jornadas¹⁰, y capítulos

⁴ TUDELA NOGUERA, M. A. (2005). *El retablo barroco en Canarias. Tenerife, siglos XVII y XVIII*. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de La Laguna, La Laguna.

⁵ TUDELA NOGUERA, A., de la ROSA VILAR, D., ACOSTA RODRÍGUEZ, S. (2006). Un retablo rococó de caja arquitectónica. *Actas del 16 Congreso Internacional de Conservación y Restauración*, volumen II, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

TUDELA NOGUERA, A., de la ROSA VILAR, D., HURTADO de MENDOZA BERNAL, L. (2009). El retablo en la isla de Tenerife. Sistema constructivo y estructural. Estado de la cuestión. *Ponencia, Jornadas del grupo de trabajo de retablos GE-IIC*. Valencia.

⁶ DE LA ROSA, D; ÁLVAREZ, E. y TUDELA, A. *Retablo de Ntra. Sra. del Buen Viaje. San Antonio de Padua, el Tanque Bajo Conservación y Restauración*. Tenerife. 2002. Registro Oficial 6603262467 Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Laguna.

⁷ TRUJILLO, A. (1977). *El retablo barroco en Canarias*. II volúmenes. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

⁸ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1982). Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife. En: *V Coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas de Gran Canaria. Tomo II, pp. 693-727.

⁹ GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan: "Aportaciones del arte canario a la retablística hispana. Los retablos de estilo rococó de Ycod de los Vinos. Probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso". *Semana Santa. Revista de Patrimonio histórico-religioso de Ycod, Icod de los Vinos*: Comisión de Semana Santa, 2008,

en monografías que muestran el gran interés que actualmente existe respecto al tema, realizando una revisión formal y tipológica de la retablística conservada en los templos y ermitas de las islas que estudian esa tipología particular del retablo que tuvo gran repercusión en las islas durante el s. XVIII, especialmente en la segunda mitad, al que Alfonso Trujillo define como *retablo rococó chinesco*. Entre estas publicaciones destacamos las de Manuel Hernández González, José Pérez Luján y Juan Alejandro Lima.

II.4.- METODOLOGÍA

En este apartado se define la metodología utilizada, asociada a cada una de las actuaciones que se han llevado a cabo para la elaboración de este trabajo. La temporalización de dichas actuaciones queda reflejada en el siguiente apartado II.5. CRONOGRAMA.

II.4.1. - BÚSQUEDA DOCUMENTAL

El proceso de búsqueda documental que se ha llevado a cabo, abarca los cuatro meses del desarrollo del trabajo. De esta forma, la hemos estructurado en tres grupos:

1. Contextualización histórico-artística del tema a tratar.
2. Tipología constructiva y estructural en la retablística peninsular y canaria.
3. El Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco de Icod de los Vinos y otros retablos con tipologías formales *rococó chinesco*.

También destacamos la investigación realizada en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gracias a la colaboración de Carlos Rodríguez Morales pudimos consultar el testamento de Antonio Sopranis, encargado de dar por terminada la capilla mayor, y otros documentos no publicados que se encontraban en los fondos del archivo, y que nos ayudaron a seguir la pista del retablo.

Además, la visita al Archivo del Ayuntamiento de Icod, de la mano de Miguel Delgado, propició el contacto con Miguel Ángel Hernández, historiador icodense autor de estudios publicados en programas de fiestas de Icod, no encontrados hasta ese momento, que hablaban sobre la Capilla Mayor y el Retablo de San Francisco.

II.4.2. - DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

El proceso de toma de fotografías se realizó en varias visitas.

Las tomas fotográficas se desarrollaron a lo largo de todos los meses de trabajo, con el fin de recoger los datos necesarios que permitieron el reconocimiento de toda la arquitectura, tanto en la cara externa como la interna.

Para la toma de éstas, se utilizaron:

- cámara réflex modelo Nikon D3100 con un objetivo de 18-55mm.
- cámara réflex modelo Nikon D7000 con un objetivo de 18-105 mm.

pp. 17-24; LORENZO LIMA, J.A. (2017): “Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual.” Revista Vegueta.

¹⁰HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (2013). Contribución a la retablística pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el Sur de Tenerife. En: *III jornadas de Historia del Sur de Tenerife*, Ayuntamiento de Arona, Arona: pp. 403-422.

Las fotos se tomaron con la luz natural que entra al interior del inmueble a través de las ventanas, y la luz artificial ofrecida por el sistema de iluminación de la iglesia (focos de luz halógena que iluminan el retablo desde los laterales de la capilla).

Para mejorar estas condiciones lumínicas, se hizo uso de una linterna de alta potencia, de 5500°K, con diferentes opciones de potencia lumínica y zoom. Ésta se utilizó para eliminar las sombras arrojadas en el retablo, consiguiendo capturas en las que todas las partes quedaran iluminadas de forma homogénea.

Fue necesario el uso de trípode y se prescindió del flash. Debido a la baja iluminación del lugar, se utilizó una apertura de diafragma de f8 y tomas de larga exposición.

Aunque en un primer momento se planteó la opción realizar un procesado de las imágenes digitales mediante mosaico, finalmente se optó por usar las tomas realizadas a cierta distancia con el objetivo de 18-105 mm. Al sacar la fotografía con una distancia focal por encima de 50 mm, no es apreciable la deformación óptica que se pudiera producirse.

La edición de las fotografías se hizo a través de *Adobe Photoshop CC 2017®* para Mac; se corrigió la perspectiva a través de *Camera Raw*. También se corrigieron deformaciones con la herramienta *transformar* utilizando las guías como referencia para corregir la imagen.

En cuanto a la toma de fotografías en la cara interna del retablo, se nos presentaron varias dificultades para realizar las capturas; la primera, la falta de luz en el interior, y la segunda, el poco espacio para moverse dentro (de unos 60 cm) hasta el muro. Además, no pudimos tener acceso a algunas zonas, como comentaremos en el apartado V.5. ESTUDIO TÉCNICO (pág. 45). Todas las fotografías interiores se tomaron con un gran angular.

Para poder realizar la toma de imágenes, con el fin de ilustrar el sistema constructivo que describimos y utilizarlas como apoyo en la elaboración de la documentación gráfica, recurrimos a linternas del tipo anteriormente citado y frontales de iluminación LED.

Además, para acceder a la parte superior, a la que llegábamos a través de una escalera manual de gran tamaño (que forma parte del sistema constructivo del retablo), utilizamos la cámara del propio teléfono móvil para nuevas capturas y grabación de videos explicativos que facilitarían el vuelco de la información en la documentación gráfica.

II.4.3. - DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Paralelamente a la toma de fotografías, se comenzó con la elaboración de la documentación gráfica. La fotografía va a ser una herramienta de ayuda fundamental. Se elaboraron además, croquis in situ de detalles constructivos del retablo, debidamente acotados.

Se hizo uso de varios instrumentos de medición:

- distanciómetro láser STANLEY modelo TLM65. Alcance de trabajo: 0,21 - 20 m
- flexómetro STANLEY 3MX13MM Tylon.

En una primera visita, se tomaron medidas generales de la cara externa del retablo, con el fin de tomar dimensiones totales del mismo, así como alturas de los diferentes

cuerpos que constituyen la arquitectura y las hornacinas. Todas estas distancias se tomaron desde el origen (se toman con referencia del muro lateral), con el fin de no acumular errores. Estas primeras medidas nos van a permitir escalar el retablo correctamente.

A continuación, se tomaron medidas en el interior del retablo, acorde a las necesidades del dibujo (dimensiones de tablas, detalles constructivos, distancias al muro, localización de los anclajes al muro...).

Una vez realizados los croquis, y tras la edición de las fotografías, se volcó la información a través de software de diseño para dibujos en 2D. En este caso, recurrimos al Autocad®, en su versión 2016 para Mac. Con este programa se realizaron una serie de tareas:

- Levantamiento a través de la foto de la cara externa del retablo, delineando el mismo, ayudándome de imágenes de detalle para las zonas de mayor ornato. Así se hizo con la zona de la coronación y tableros recortados de las hornacinas del primer cuerpo.
- Descripción de la mazonería del retablo. Distribución de las maderas que forman la tablazón que va anclada a la pared.
- Acotado general del alzado y sección horizontal del retablo.

Paralelamente a este trabajo, nos dispusimos a levantar en 3D el retablo, como necesidad para el entendimiento del mismo y con el fin de aunar todos esos detalles constructivos dibujado in situ. Para la elaboración del modelo, se utilizó el software de diseño *SketchUp Pro 2017* para Mac.

Con toda esta documentación gráfica, y teniendo siempre como referencia la elaborada en el Informe de Restauración del Retablo Mayor de la Virgen del Buen Viaje, en El Tanque, se establecieron una serie de esquemas en los que se definen las partes fundamentales del retablo, sus elementos constructivos y estructurales (esquemas de cargas, momentos de inercia...).

II.5.- TEMPORALIZACIÓN

ACTIVIDAD	MESES						OBSERVACIONES
	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	
BÚSQUEDA BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA							<p>Visita al Archivo Provincial con Carlos Rodríguez Morales.</p> <p>Visita al Archivo del Ayuntamiento de Icod con Miguel Delgado.</p> <p>Contacto con autores de referencia (Ángeles Tudela, Miguel Ángel Hernández).</p>
DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL RETABLO							
MEDICIONES EN EL RETABLO							
VISITAS AL RETABLO CON ESPECIALISTAS							<p>- 7 de abril: con Don Luis González Rguez (ebanista) comprobación de estabilidad y acceso al segundo cuerpo del Retablo.</p> <p>- 6 de junio: con los restauradores Dácil de la Rosa Vilar y Pablo Torres Luis y Leticia Perera González (estos dos últimos, restauradores del Manifestador en 2016).</p>
VISITA IGLESIA DE SANTO DOMINGO GUZMÁN (GÜIMAR)							Retablo Mayor coetáneo, con el mismo sistema estructural. Conserva camarín. Visita con Don Javier Eloy Campos, (Escuela Superior de Arte Superior de Diseño Fernando Estévez).
ELABORACIÓN DE DOCUMENTACIÓN GRÁFICA							
ELABORACIÓN DE LA MEMORIA							
ENTREGA DE LA MEMORIA Y PRESENTACIÓN DEL TFG							<p>- 7 de julio: entrega de la memoria.</p> <p>- 14 de julio: presentación</p>

III.- CUERPO DEL TRABAJO

III.1. - CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA OBRA

III.1.1. - ICOD DE LOS VINOS

Icod de los Vinos, zona vitícola desde la Conquista

Tras la conquista, la zona noroeste de Tenerife, conformaba una amplia y rica área que, con Garachico como principal puerto de comercio, se centró en el tráfico azucarero y vitícola, con los que los barcos llegados de diferentes lugares se cargaban para exportarlo a diferentes partes de América y Europa¹¹.

A partir de la segunda mitad del s.XVI, se introdujeron en la zona de Icod nuevos cultivos como la vid, de gran calidad y demanda. Fue tal su crecimiento, que desde entonces "de los Vinos" se ha unido a su nombre. La abundancia de viñedos llegó a sobrepasar la agricultura de subsistencia, definiéndose como una zona eminentemente vitícola.

El desarrollo de este sector trajo consigo un rápido crecimiento poblacional y urbanístico de Icod. También la fundación de conventos e iglesias era síntoma de desarrollo de la ciudad. El primero de estos conventos fue el de San Sebastián, que se edificó en 1585 en una pequeña ermita regida por agustinos¹².

Posteriormente, el recinto ocupado por el hospital de las monjas bernardas, ya desaparecido a causa de un incendio. El tercer convento fue franciscano, el Convento del Espíritu Santo, en 1641.

El convento del Espíritu Santo de Icod es uno de los mejores conservados de Canarias. El primero en estudiarlo fue José Viera y Clavijo, en *Historia de Canarias*, posteriormente Emeterio Gutiérrez López con su *Historia de la Ciudad de Icod de los Vinos* y recientemente Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, quién aportó nuevos datos a través de artículos de prensa y otros estudios no publicados respecto a la Fundación del Patronazgo de la Capilla Mayor de la Iglesia del Espíritu Santo, de gran interés para situar cronológicamente tanto la capilla como el retablo de estudio. Esta última publicación se complementa con la que, en 1984, Miguel Ángel Hernández González publicó dentro del Programa de Fiestas de Septiembre de 1984 respecto a la misma Capilla Mayor¹³.

Pero la publicación de mayor relevancia respecto al convento vino de la mano del historiador Domingo Martínez de la Peña, que trata desde la fundación del convento, la casa conventual, la iglesia y la capilla de los Dolores hasta las vicisitudes históricas que ha sufrido el convento hasta nuestros días. El libro se titula *El Convento del Espíritu Santo de Icod*, y fue publicado por el Excmo. Cabildo de Tenerife en colaboración con el Excmo. Cabildo de Tenerife en 1997.

¹¹ PÉREZ, J. (2014), pp. 25-27

¹² <http://www.icoddelosvinos.es/historia/> (Última consulta: marzo de 2017)

¹³ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. "La capilla mayor del convento de San Francisco de Icod. Vicisitudes de su fábrica entre los años 1641-1759", en *Fiestas de Septiembre. Icod de los Vinos, 1984* (Programa), Santa Cruz de Tenerife, 1984.

III.2.- EL CONVENTO DEL ESPÍRITU SANTO

A finales del s.XVI un grupo de vecinos de Icod muestra su interés por la creación de una casa convento de Religiosos que fueran de la Orden de San Francisco. No obstante, fue la orden de los agustinos la primera que se instaló en Icod en 1585.

Los primeros frailes franciscanos llegaron en 1641 de otros conventos de La Orotava y Los Realejos para establecer un nuevo convento, consiguiendo pronto el favor de los vecinos para obtener donaciones y compra de inmuebles a precios favorables.

El primer inmueble que ocuparon los fundadores fue una casa desocupada en 1646 que posteriormente comprarían a sus propietarios, residentes de La Orotava, y que utilizarían como casa e iglesia. Años después fueron adquirieron las casas colindantes y terrenos aledaños para cuadrar un solar para un convento con la holgura deseada.



Imagen 1. Infografía del Convento del Espíritu Santo. Fuente: García Mesa, Luis. (2012). *Arquitectura histórica en Tenerife, España*. Recuperado de: <http://lmarquitectura.blogspot.com.es/2012/04/convento-franciscano-icod-de-los-vinos.html>

La fundación de capillas y conventos va unida al concepto de perpetuación de linaje y era propia de la mentalidad nobiliaria de los siglos XVII y XVIII en Canarias¹⁴. Las capitulaciones entre la comunidad de religiosos franciscanos y el Capitán Gaspar de Alzola y Torres sobre el patronazgo del convento que se estaba edificando se hicieron el 9 de septiembre de 1641. En ellas, el patrono debía someterse a, entre otras, estas obligaciones¹⁵:

- Entregar 1000 ducados para las obras de levantamiento del monasterio abonados en cinco pagas anuales.
- Dar 1500 ducados en los cinco años siguientes.
- Fundar una capilla mayor, de acuerdo con el granero del cuerpo con el *grandor del*

¹⁴ Ob. Cit. nota 14, pp. 1.

¹⁵ MARTÍNEZ, M, (1997), pp. 24.

cuerpo de la iglesia, cuyas obras debían iniciarse en 1647 y terminarse antes de 1652.

- Dar una lámpara de plata de mil reales y hacer un retablo, por un valor de trescientos ducados, dentro de dos años siguientes a la finalización de la capilla mayor, en 1654.
- Contribuir con la cantidad de diez doblas para el aceite de la lámpara y de dos doblas para posibles reparaciones.

Con arreglo de lo capitulado entre el convento y el fundador del patronazgo, los patronos y los suyos así como las personas que éstos nombrasen tenían *asiento y enterramiento en la capilla mayor*. Además, los religiosos se comprometían a abrir una puerta para la calle, que facilitara la entrada y salida de los patronos cuando ellos quisieran, a facilitarles la llave del sagrario en Jueves Santo y darles la paz en la misa mayor, entre otras obligaciones.

Para la fábrica, Gaspar de Arzola hipotecó sus bienes raíces y muebles, presentes y futuros y los legítimos de sus padres. Los Arzola fueron tres hermanos: D. Gaspar, D. Francisco y D^a Francisca.

Gaspar manifestó su deseo que el primer Patrono fuese su hermano, el Licenciado Francisco de Alzola. Uno sucedería al otro y el que sobreviviera se encargaría de hacer nombramiento de Patrono entre sus familiares.

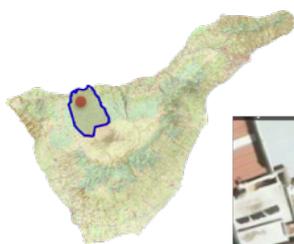


Imagen 2. Plano de situación de la Iglesia de San Francisco. Ubicación de la Capilla Mayor.
Fuente: Grafcan. Gobierno de Canarias.

III.3.- LAS VICISITUDES DE FÁBRICA DE LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO

Transcurrieron los años sin que se construyera la capilla mayor, hasta que en 1717, estando en París el que fuera heredero de este patronazgo, D. Gaspar del Hoyo Solórzano y Arzola (sobrino de Francisco Arzola), primer Marqués de San Andrés, tomó la decisión de iniciar la fábrica.

En una carta fechada en ese mismo año por el pendolista Francisco Jacinto de León, comentaba al marques cómo iban avanzando las obras e incluso daba medidas de la capilla:

“El largo de la capilla en que se incluye el presbiterio tiene 52 pies que son varas 19 y cuarta, el ancho tiene 32 pies, que son varas 10 y tres cuartas; el grueso de la pared de cero para el reloj tiene dos pies y medio que es media para y tercia” (Hernández González, M. 1984, pp.3).

En 1722 continúan los trabajos con el sucesor del patronato, Don Cristóbal del Hoyo Solórzano, el famoso Vizconde de Buen Paso. Sin embargo, su situación económica no era la misma que la de sus antecesores, teniendo que afrontar deudas; situación que se agravó con su entrada en prisión, con el embargo de sus bienes.

En su testamento ológrafo, fechado el año 1732, que dejó al huir de la prisión, encomendaba sus bienes en Icod a Matías Antonio Sopranis, como su apoderado, para que se encargara de la obra.

“Igualmente declaro que al alférez Matías Antonio, vecino del lugar de Icod se le dieren los bienes que tengo en aquel pago, para prenda Pretoria y por disposición mía para fabricar con la renta de ellos de la capilla del convento de San Francisco...mando que la capilla se acabe y que se ajuste la cuenta con Matías Antonio, atendiéndose y dándole créditos.” (Hernández González, M. 1984, pp.3).

Este último, en su testamento del año 1748, declaraba que ya se habían terminado los trabajos de la capilla mayor¹⁶.

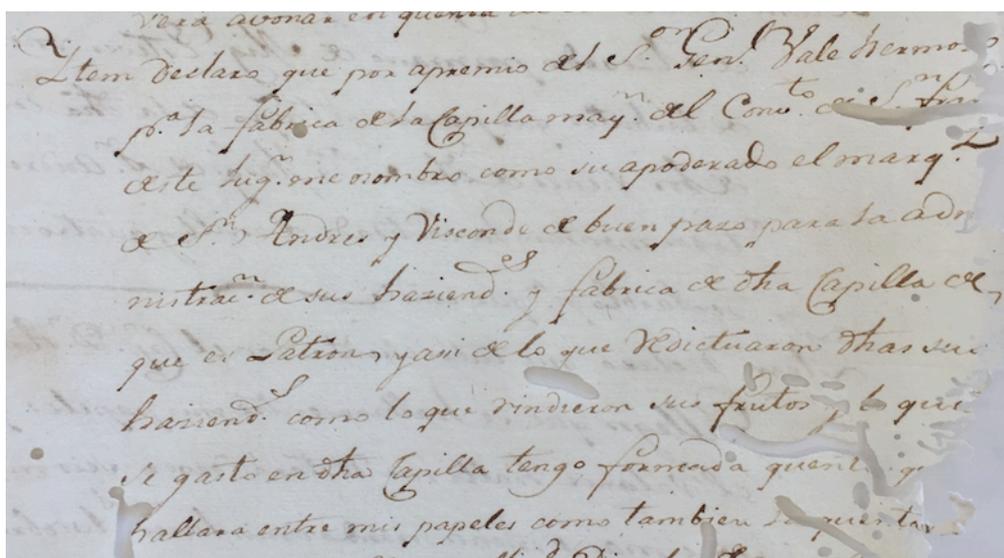


Imagen 3. Fragmento del testamento de Matías Antonio Sopranis en el que nombra la finalización de la capilla mayor. AHPT PN 2566 f. 320-329. Fuente: de la autora.

¹⁶ AHPT PN 2566 f. 320-329.

No conocemos ningún documento con el que se pruebe que el Vizconde, fallecido en 1762, sufragara toda o parte de la fábrica del retablo. De hecho se puede deducir lo contrario de lo que dicen el libro de la cofradía de Nuestra Señora del Buen Suceso y el escrito por el mayordomo de la de San Francisco, que pidió licencia al Cabildo de La Laguna, en el año 1773, para que se representasen dos comedias con objeto de sacar fondos para su fábrica y dorado¹⁷.

Eduardo Espinosa deduce que *El alargamiento del nicho de la virgen en el año 1771, costeado por su cofradía, da motivo para pensar que el retablo no estaba fabricado todavía o que se estaba edificando entonces pues la imagen, mayor que la primera, había sido traída en 1756 y las diferentes partes del retablo guardan entre sí proporción y correspondencia convenientes [...] Si el patrono de la capilla lo hubiera edificado, la cofradía no hubiera tenido que dar más longitud al nicho, pues la imagen fue traída seis años antes del fallecimiento del Vizconde, ni San Francisco no hubiera tenido que poner medios para hacerlo y dorarlo.*

El otro documento que refuerza esta teoría es el acta de la sesión del Cabildo de La Laguna, celebrada el día 17 de julio del año 1773, en que se vio el escrito del mayordomo de la cofradía de San Francisco para que se recitaran en público esas dos comedias, a fin de recaudar dinero para el retablo.

Juan Gómez-Luis Ravelo, nos da un nuevo dato a través de su artículo “Aportaciones del arte canario a la retablística hispana. Los retablos de estilo rococó de Ycod de los Vinos. Probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso”. Publicado en la *Revista de Patrimonio histórico-religioso de Ycod en 2008*. En él afirma que Cristóbal Afonso, pintor de la época que policromó varios retablos del norte y sur de la isla, fue el que “dio remate al retablo de la iglesia del convento franciscano”.



Esquema 1. Vicisitudes de la fábrica de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: de la autora.

¹⁷ ESPINOSA de los Monteros, E. pp.9-10.

Lo cierto es que los datos no son contundentes. Las fechas barajamos están entre 1771, fecha en la que se amplía el nicho, y 1774, en la que se “dio remate” al retablo de San Francisco.

Entendemos que si se modificaron las dimensiones del nicho en 1771, el retablo ya existía al menos hasta el primer cuerpo. Esto viene reforzado por el hecho de que el camarín ya se estaba construyendo desde 1737, por lo que entendemos que, de forma paralela, el retablo se estaba edificando ya por esas fechas.

Podemos llegar a pensar que esa petición de 1773, por parte de la Cofradía al Cabildo, de que se representasen dos comedias con objeto de sacar fondos para la fábrica y dorado del retablo, podrían referirse a la finalización del mismo (levantamiento del segundo cuerpo y coronación).

Tanto la cara externa como la interna del retablo refuerzan esta teoría, notándose diferencias significativas entre el primer y segundo cuerpo.

Por un lado, las diferencias en la policromía, tanto en la paleta de colores como los motivos utilizados. Las tonalidades tienen a azules más intensos con una paleta más saturada en el caso del segundo cuerpo con respecto al primero. También en la policromía vemos que la anatomía de los ángeles no es igual en un cuerpo que en el otro (imágenes nº 6-9).



Imagen 4 y 5. Diferencias en la saturación del color del primer (izda.) y segundo cuerpo (dcha.) en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: de la autora.



Imagen 6 y 7. Ángel en la puerta del primer cuerpo (izquierda). Ángel portando atributo en el segundo cuerpo (derecha). Fuente: de la autora.



Imagen 8 y 9. Diferencias en la anatomía de los ángeles. Ángel tenante bajo una hornacina del primer cuerpo (izquierda). Ángel pasionario en el nicho del Cristo de las Aguas (derecha). Fuente: de la autora.

EL DESTINO DEL CONVENTO DEL ESPÍRITU SANTO

A lo largo de su historia, la iglesia de San Francisco ha pasado por una serie vicisitudes que han afectado tanto al inmueble como a gran parte de los bienes que se encontraban en su interior. A raíz de la Desamortización de 1821 y los continuos cambios de funcionalidad del convento, la iglesia perdió su camarín y parte de su coro, algunos retablos y muchas imágenes. El estado de abandono al que estaba sometido la iglesia comprometía tanto la estructura del inmueble como la integridad de todos los bienes que aún quedaban en su interior.

Después de que se fueran los frailes del convento de forma definitiva en 1835, el edificio desamortizado tuvo muy diversas funciones: oficinas municipales, centro de enseñanza y actividades culturales y de ocio de muy diversa naturaleza, cuartel militar... Paralelamente a estos continuos cambios de funcionalidad del ex convento, la Iglesia de San Francisco seguía abierta al culto.



Esquema 2. El destino del Convento del Espíritu Santo tras la Desamortización de 1821. Fuente: de la autora.

Uno de los acontecimientos más relevantes fue la desaparición del camarín a finales del s.XIX. Este camarín accedía directamente al nicho de la Virgen del Buen Suceso, en el Retablo Mayor. Tanto el camarín como las escaleras que daban acceso al mismo fueron desmontados para aprovechamiento de madera, con el fin de recaudar dinero para repavimentar la iglesia en 1883 tras ser utilizado como cementerio municipal.

Este camarín estaba constituido por una dependencia alta, que comunicaba directamente con el nicho, y otra bajo esta sala, a la que se podría acceder desde la iglesia por las dos puertas que se encuentran en el retablo mayor. Su principal finalidad era emplear esa dependencia alta para vestir a la virgen, e instalar en las solemnidades las andas de su trono (hoy desaparecidas), para contemplar la virgen dentro de la sala. Para la procesión, las

andas se hacían descender por la amplia escalera lateral, también de madera, que llegaba hasta donde actualmente está la sacristía.

Su demolición afectó de forma directa al retablo y los accesos al mismo. Las puertas del primer cuerpo quedaron inutilizadas, se eliminaron algunos elementos estructurales para colocar una escalera y se mutiló la hornacina de la Virgen para poder acceder a la imagen.

Los continuos cambios de funcionalidad, las modificaciones que sufrió, y el estado de abandono al que fue sometido tras el desalojo de los frailes, afectaron severamente al estado de conservación del inmueble y, en concreto, del retablo. De esto se hablará en el apartado III.6. ESTADO DE CONSERVACIÓN (pág. 64).

III.2.- EL RETABLO DEL S. XVIII: TIPOLOGÍA ROCOCÓ CHINESCO

Según afirma Alfonso Trujillo en su tesis *El Retablo Barroco en Canarias*, los retablo *rococó de decoración chinesca*¹⁸ comienzan a aparecer en el archipiélago entre 1742 y 1745, con el retablo de la Capilla de la V.O.T. del convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz de Tenerife como pionero. En cuanto a los retablos de talla, los sitúa a partir de 1759, siendo el primero el retablo del Cristo de la Columna, en la parroquia de San Juan Bautista de la Orotava.

A partir de aquí, Trujillo establece dos grandes grupos, atendiendo a aquellos resueltos a base de motivos tallados y los resueltos mediante policromía de acuerdo con el “estilo chinesco”. Ambos pueden contar con el recurso de placas recortadas y sobrepuestas.

El término *chinoiserie*, chinerías o gusto chinesco surgió en Europa a raíz de la admiración por China y países extremo-orientales con los que se comenzó a establecer relaciones comerciales. El gusto europeo se vio ganado por aquellos temas compositivos entre los que destacaban casas exóticas, extraños paisajes, animales fabulosos, plantas trepantes...

Esta modalidad del Rococó ofrece en Canarias una apretada serie de retablos, no sólo porque los temas ornamentales se solucionan con los ya mencionados motivos pintados, sino porque incluso llega a manifestarse con algunos ejemplos en los que, de forma claramente ilusionista, se realizan con esta técnica los mismo elementos arquitectónicos. Es lo que se conoce como *trompe-l'oeil*.

Trujillo marca como referentes a esta tipología, el ya mencionado retablo de la Capilla de la V.O.T. del convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz de Tenerife y el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, de Icod de los Vinos, a los que sitúa entre 1742-5¹⁹. A partir de esta fecha, hasta finales de siglo, se intensifica la creación de esta tipología de retablos, considerando una serie de variantes: retablo apaisado majorero, retablo ilusionista, retablo achafanado y retablo de marcos ondulantes.

¹⁸TRUJILLO, A. (1977), pp. 201-207.

¹⁹En el apartado III.1.3.- LAS VICISITUDES DE FÁBRICA DE LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (pág. 15-16) se sitúa la finalización del Retablo Mayor en 1774.

RETABLO APAISADO MAJORERO

Esta tipología se da en la isla de Fuerteventura, destacando su clara disposición apaisada, dominando su dimensión a lo ancho, condicionada por la poca altura que alcanza la cabecera de las capillas en las que se levantaron. La peculiaridad de esta tipología de retablo es que se da incluso en las más solitarias ermitas, demostrando el triunfo de este gusto.

Predominan los motivos en la policromía, frente a la talla, tableros recortados con motivos ilusionista y presencia de rocallas.



Imagen 10. Retablo Mayor de Ntra. Sra. de la Peña. Iglesia de Río de Palmas. Fuente: fotografiatindaya.com

OTROS EJEMPLOS: El Retablo de San Pedro de Alcántara (antiguo convento de Ampuyenta), el Retablo de la Ermita de Guadalupe (Agua de Bueyes, Antigua), El Retablo de la Dolorosa (Iglesia de Pájara).

RETABLO DE MARCOS ONDULANTES

Destaca el empleo de encuadres de molduras ondulantes en hornacinas laterales y el ático. La localidad en la que encontramos más retablos de esta variante es Icod de los Vinos. Teniendo en cuenta el uso reiterado de este recurso y la cronología de los retablos, se cree que en la zona existía algún maestro encargado.



Imagen 11. Retablo de la Capilla de los Dolores. Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

OTROS EJEMPLOS: El Retablo de la Ermita del Amparo (Icod de los Vinos) y el Retablo Mayor de la Iglesia de San Antonio (Arona).

RETABLO ACHAFLANADO

Retablos de mediados de siglo, con planta poligonal que se levanta sobre la mesa del altar. Se estructura con un cuerpo determinado por tres caras, las cuales constituyen la frontal, la zona de la hornacina y el ático, y los laterales cerrados con paneles. Las aristas que se forman quedan rebajadas, situándose ahí los elementos sustentantes del retablo.

La ornamentación sigue siendo a base de placas recortadas .



Imagen 12. Antiguo Retablo de San Roque. Iglesia de Santo Domingo, La Laguna. Fuente: de la autora.

OTROS EJEMPLOS: El Retablo de la Ermita del Amparo (Icod de los Vinos) y el Retablo Mayor de la Iglesia de San Antonio (Arona).

RETABLO ILUSIONISTA

Se caracteriza por el uso de la técnica o recurso de los motivos pintados, más o menos chinoscos, que logran en los paneles la imitación de formas arquitectónicas con un marcado efecto ilusionista: hornacinas, columnas, entablamentos...Es un caso concreto de *trompe-l'oeil*.



Imagen 13. Antiguo Retablo del Santo Cristo. Iglesia de Santa Catalina de Tacoronte. Fuente: Sergio González Rodríguez.

OTROS EJEMPLOS: El Retablo de la Ermita del Amparo (Icod de los Vinos) y el Retablo Mayor de la Iglesia de San Antonio (Arona).

En 2013, Manuel Hernández en su artículo *Contribución a la retablística pintada del s. XVIII. Algunos ejemplos en el Sur de Tenerife*²⁰, establece una única denominación para agrupar todos estos retablos, a la espera de nuevos planteamientos clasificatorios, refiriéndose a todos ellos como *retablos pintados*, con ejemplos en Fuerteventura y norte y sur de Tenerife.

Esta misma línea la sigue Juan Alejandro Lima en su artículo *Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna*:²¹

Aún siguen valiendo calificativos como el retablo apaisado de Fuerteventura, el retablo ilusionista, el retablo rococó chinesco o el retablo de marcos ondulantes, entre otros, pero siempre desde una perspectiva formal e integradora a la hora de vincular conjuntos entre sí o defender atribuciones por comparativa. A día de hoy, la retablística local no puede atenerse a estas férreas etiquetas y permanecer ajena a discursos cambiantes en apelativos útiles.

Otra consideración a tener en cuenta es la contextualización del retablo rococó chinesco, en todas sus variantes, que se ve condicionado por la situación económica del momento, los factores sociales y el espacio geográfico del encargo; la suma de todos estos factores hace que esta tipología de retablo cuente con unas características únicas en cuanto a trazas y recursos en la policromía, que desbanca a la talla.

A nivel peninsular, en 1752 se fundó en Madrid la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, condicionante que marcó la evolución de la retablística en la segunda mitad del s.XVIII. Esta institución indicó las pautas desde el punto de vista artístico en la corte española; una nueva concepción de las estructuras lignarias, más austera y desprovista de dorados, a consecuencia de las ideas ilustradas. Décadas más tarde, el secretario de esta institución, con la aprobación del rey Carlos III, redactó un documento en el que se prohibía la realización de retablos, mobiliario y techumbres de madera, así como el dorado de los mismos, recomendando que se hicieran de madera y estuco.

Aunque esta normativa llegó al Archipiélago, su incumplimiento fue generalizado por ser un territorio tan lejano de la corte y por el elevado coste de las importaciones marmóreas, dada la escasez de este material en las islas. Por ello, se siguieron erigiendo retablos en madera.

Con el cambio de centuria, llega un cambio de gusto; la llegada de tratados, libros y estampas, además de la creciente formación del artista, hacen que las voluminosas estructuras de décadas anteriores se simplifiquen.

En cuanto a los recursos económicos, se experimenta un ahorro en esta tipología de retablo, pues se sustituye el alto coste de la talla y el ensamblaje por la policromía, de más barata producción. También se hace uso de tableros recortados inclinados en sustitución de la talla.

²⁰ Ob. Cit. nota 10.

²¹ LORENZO LIMA, J. (2017) Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. (artículo inédito pendiente de publicación Revista Vegueta). Las Palmas de Gran Canaria.



Imagen 14. Detalle de la hornacina del lado del evangelio. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: de la autora.

Hernández afirma que esta tipología de retablo cumple *con ese fin de ser un instrumento para el adoctrinamiento y la catequización, asimismo de escenario teatral para la liturgia y la devoción del fiel, donde a través de la simulación se consigue una transfiguración espacial, recargada de coloristas diseños y engañosas representaciones tridimensionales, donde realmente se oculta una deficitaria realidad material.*

*En estas arquitecturas, la madera es la base estructural y la policromía el componente esencial que se apoya en un avanzado dominio de la perspectiva. Existe una fusión entre los componentes arquitectónicos, ornamentales y pictóricos.*²²

Algunas de estas características, así como recursos utilizados en la policromía los vemos en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco; de todo ello, además de la iconografía del retablo, se hablará en el apartado III.3.2.- DESCRIPCIÓN HISTORICO ARTÍSTICA Y CULTURAL (pág. 39).

²² HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2013), pp. 405.

RECURSOS Y MOTIVOS DE LA POLICROMÍA

Retablos rococó-chinesco

Representaciones figurativas: ángeles (querubines, amorcillos...)

Chinerías: reproducción de paisajes, arquitectura, vegetación y escenas siguiendo los modelos procedentes de Oriente, especialmente de China.

Rocallas: de formas diversas, texturas y colores.

Cestos de frutas y flores.

Trompe l'oeil o trampantojo: se utiliza para simular nichos, ventanas, cornisas y molduras, para crear confusión entre lo tridimensional y lo bidimensional, entre el espacio real y el creado por la perspectiva, entre la escultura exenta o su representación pintada. Se da en la Península desde el s.XVII.

Tabla 1. Recursos y motivos de la Policromía de los retablos rococó-chinesco. Fuente: de la autora.

III.3.- EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO.

III.3.1 - DATOS GENERALES DE LA OBRA

TÍTULO	Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco
MATERIAL Y TÉCNICA	Madera tallada, dorada y estofada, y policromada.
DIMENSIONES GLOBALES	892 cm de largo x 1100 cm de alto
DATACIÓN	Segunda mitad s. XVIII
AUTOR	Atribuido a Cristóbal Afonso (policromía y dorado)
UBICACIÓN	Iglesia de San Francisco. Convento del Espíritu Santo.
LOCALIDAD	Icod de los Vinos. Tenerife.
TITULARIDAD	Obispado de Tenerife.



Imagen 15. Fotografía del Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Convento del Espíritu Santo, Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

III.3.2.- DESCRIPCIÓN HISTORICO ARTÍSTICA Y CULTURAL

Como ya hemos comentado en el apartado III.2.- EL RETABLO DEL S. XVIII: TIPOLOGÍA ROCOCÓ CHINESCO (pág. 19), el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, en Icod de los Vinos, se encuentra dentro del grupo de retablos que Trujillo denominó *rococó-chinesco*.

Alfonso Trujillo describe el retablo como uno de los ejemplares referentes del rococó chino: *en él los temas pintados invaden incluso las simuladas puertas de los laterales del banco, con cortinajes, ángeles y flores. En el segundo cuerpo, son más dominantes las formas de los acaracolados, y hay un curioso ilusionismo en hacer asomar, como a boca de escenario, las figuras de María, San Juan y la Magdalena, pintadas sobre tabla, tras la escultura del Cristo de las Aguas.*

Martínez de la Peña, en su libro sobre el Convento del Espíritu Santo²³, describe el retablo *de estilo rococó, en el que todo el protagonismo de su adorno lo centra en la pintura. Contrasta su estructura, en una ordenación clara y con dominio de las rectas, con la minuciosa policromía de sus múltiples elementos, cuyos temas fundamentales son los putti, ángeles, guirnaldas de flores y rocallas. [...]*

En definitiva, se trata de una estructura eminentemente plana, en el que la policromía suple en gran medida la talla, presente de forma puntual en la zona de molduras que separan cada una de las partes que conforma el retablo. El uso de las tablas recortadas se da alrededor de las puertas y hornacinas del retablo, es algo que se repite en gran parte de los retablos coetáneos.



Imagen 16. Jarrón con flores en la puerta del lado del Evangelio. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

²³ MARTÍNEZ, D. (1997), pp. 166.

Además de la coincidencia con los motivos de la policromía, también se utilizan recursos técnicos de la época, como es la simulación de peanas y la creación de perspectivas que buscan la tridimensionalidad (*Trompe l'oeil*).



Imagen 17. Simulación del nicho y peana a partir de recursos pictóricos. San Buenaventura. Pintura sobre tabla del segundo cuerpo del Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

Estos motivos recurrentes en la policromía de esta tipología de retablos fueron utilizados por el pintor Cristóbal Afonso (1742-1797) a quien se considera autor de la policromía de muchos retablos de esta tipología en Gran Canaria, Fuerteventura y Tenerife.

Juan Gómez Luis-Ravelo²⁴ escribió sobre la presencia de Afonso en Icod de los Vinos:

Según todos los indicios documentales que conocernos la frecuente presencia del maestro Cristóbal en Ycod, puede fijarse a partir del año 1769 en el que terminó sus trabajos en el retablo de la Virgen de la Peña en la Capilla Mayor de la iglesia de Río Palmas en la isla de Fuerteventura [...].

²⁴ GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. (2008): Aportaciones del arte canario a la retablística hispana. Los retablos de estilo rococó de Ycod de los Vinos. Probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso, *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 17-24.

A partir de esa fecha, llamado por la familia Hurtado de Mendoza para reintegrarse a la obra de decoración del templo que consagraban al dolor de la Virgen, pues, sospechamos, dada la complejidad de su fábrica, que se sabe empezada el año 1767[...].

En ese periodo la documentación conocida lo sitúa trabajando para la familia Lorenzo Cáceres realizando retablos y pinturas devocionales y para la cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio de la parroquial de San Marcos, en la decoración de su capilla. También explorando las cuevas volcánicas del lugar, allá por 1774. El mismo año en que dio remate al retablo mayor de la iglesia del convento franciscano.

Este es el único documento que habla sobre la posible autoría de la policromía del retablo (al menos en su parte alta), situando la terminación del mismo décadas después de lo que cita Alfonso Trujillo en su tesis, quien lo sitúa entre 1742 y 1745.

A continuación, se realiza un recorrido por la rica iconografía que forma parte del retablo a través de la policromía y que se reparte por toda la arquitectura. Seguidamente hablaremos sobre las imágenes colocadas en el retablo mediante fichas de identificación.

ICONOGRAFÍA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO

El Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco cuenta con una rica iconografía en la que se entremezclan símbolos de la orden de los dominicos y franciscanos, acompañados de casi una treintena de ángeles que se reparten por toda la arquitectura.

1. FRANCISCANOS Y DOMINICOS

El hermanamiento entre estas dos congregaciones surge desde la fundación de ambas, s. XII, hasta el s.XVII y épocas posteriores.

Ejemplo de la unión entre esas dos órdenes eran las continuas invitaciones para predicar en su casa por parte de los religiosos franciscanos. Existe en los conventos franciscanos, además, una especial veneración por el fundador de la orden de predicadores.

En algunos retablos pertenecientes a otros conventos de la isla, encontramos diferentes representaciones respecto a la unión de estas dos órdenes, como son el *Abrazo de San Francisco con Santo Domingo* y la inclusión de la presencia mariana en medio de la composición.

En el caso del Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco en los medallones de las hornacinas del primer cuerpo (calles laterales) vamos a encontrar esa convivencia entre los símbolos propiamente franciscanos y los de la orden de predicadores.





Esquema 3. Símbolos y escudos de las órdenes religiosas en la hornacina de San Francisco de Ásis. Fuente: de la autora.



Esquema 4. Símbolos y escudos de las órdenes religiosas en la hornacina de San Felipe Neri. Fuente: de la autora.

2. SANTO TOMÁS DE AQUINO

Santo dominico, que fue efigiado con el hábito de la Orden de Predicadores, el rosario, el collar con el sol (signo de su gran sabiduría) y el birrete de doctor en su cabeza, una pluma en la derecha, clara alusión a su condición de escritor. De su espalda salen dos grandes alas, al igual que sucede con San Buenaventura, elementos que hacen referencia a su consideración de *Doctor Angélico*. Dos ángeles a sus pies, uno con la *mitra episcopal* y otro con la custodia, por ser *Doctor Eucarístico*. (Imagen nº18)

Esta destacada figura dominica fue canonizada en 1321, declarada Doctor de la Iglesia en 1567 y nombrado Patrono de las Escuelas Cristianas en 1880²⁵.

3. SAN BUENAVENTURA

El mayor teólogo y el “segundo fundador” de la orden franciscana, motejado el *Doctor seráfico*. Los franciscanos le hicieron representar y pintar con un rostro imberbe. A título de monje franciscano y de cardenal, lleva dos vestimentas superpuestas: un hábito ceñido a la cintura por el cingulo de cuerda, y encima, la *capa magna* de los cardenales. Los ángeles que están bajo sus pies portan la maqueta por ser fundador y la *mitra episcopal*.

Uno de los rasgos más populares de su biografía es el de su *encuentro con Santo Tomás de Aquino*, con el que forma pareja junto con la de san Francisco y Santo Domingo. En esta conversación²⁶ el dominico preguntó al franciscano en qué libros había encontrado su profundo conocimiento de Dios. Por toda respuesta san Buenaventura corrió la cortina de su biblioteca y descubrió un crucifijo, única fuente de toda su ciencia.



Imagen 18 y 19. Santo Tomás de Aquino (izquierda) y San Buenaventura (dcha.) Segundo cuerpo. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: de la autora.

²⁵ LÓPEZ PLASENCIA, J. (2002). La Orden seráfica en la plástica canaria. Iconografía franciscana del Barroco en la Pintura y el Grabado de la Villa de Los Realejos, Tenerife. Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura. (15) p. 322.

²⁶ RÉAU, L. (1997). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos de la A a la F*. (Vol. 3). Barcelona: Editorial del Serbal, p. 252.

4. LOS ÁNGELES

Como ya se ha comentado, en toda la extensión del retablo nos encontramos multitud de ángeles; algunos de ellos portando atributos de los santos, otros bordeando las diferentes hornacinas y nichos que forma parte del retablo y otros formando parte de la escenografía de las puertas del primer cuerpo.

A continuación, se presenta un mapa de situación de las variantes que comentamos. Destacan de sobremanera los llamados *ángeles pasionarios* (imagen nº 20), que rodean el nicho del Cristo de las Aguas y que portan las insignias de la Pasión de Cristo. Se distribuyen a los lados del nicho, de forma simétrica; los ángeles que se sitúan en la parte superior se llaman tenantes, por sostener la cortina dando paso a la escena de la Pasión en la que Cristo está crucificado y, en el fondo, están representados la Virgen, San Juan Evangelista y la Magdalena.

Por una parte, podemos encontrar ocho querubines, rodeando a la paloma, símbolo del Espíritu Santo. Éstos están representados únicamente con la cabeza y las alas, propio del Renacimiento. También podemos encontrar esta tipología en la zona del manifestador, tallados sobre el mismo, añadidos en la intervención realizada en 2016 al existir testigos de su existencia original.

Además, existen ángeles portando atributos de los santos. En este caso, están incluidos en las representaciones de San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino, pinturas situadas en el segundo cuerpo.

Por último, encontramos otras representaciones de ángeles debajo de las hornacinas, alrededor de la coronación e incluidos en la escenografía de las puertas del primer cuerpo. Todos ellos representados como niños con cuerpos desnudos, solo tapados con paños de pureza que tuvieron su auge en el Renacimiento, a través del redescubrimiento del mundo clásico, el *amorcillo* representado con su nueva apariencia de iconografía cristiana²⁷.



Imagen 20. Ángeles pasionarios en el nicho del Cristo de las Aguas. Atributos y descripción. Fuente: de la autora.

²⁷ GIORGI, R. (2004). *Ángeles y Demonios*. Los diccionarios del arte. Barcelona: Ed. Electra, pp. 305-307.



1



3b



2



3a



3c

Imagen 21. 1. Querubines entorno a la paloma (medallón en la coronación); 2. ángeles portadores de atributos (pinturas del segundo cuerpo); 3a. Amorcillos (ángeles tenantes) en hornacinas, 3b. Coronación y 3c. puertas del primer cuerpo. Fuente: de la autora.

5. LAS LETANÍAS LAURETANAS

Por último, casi imperceptible desde cierta distancia, encontramos unos símbolos colocados en la zona de los guardapolvos, a la altura del segundo cuerpo. Se tratan de atributos simbólicos relacionados con la Virgen María.

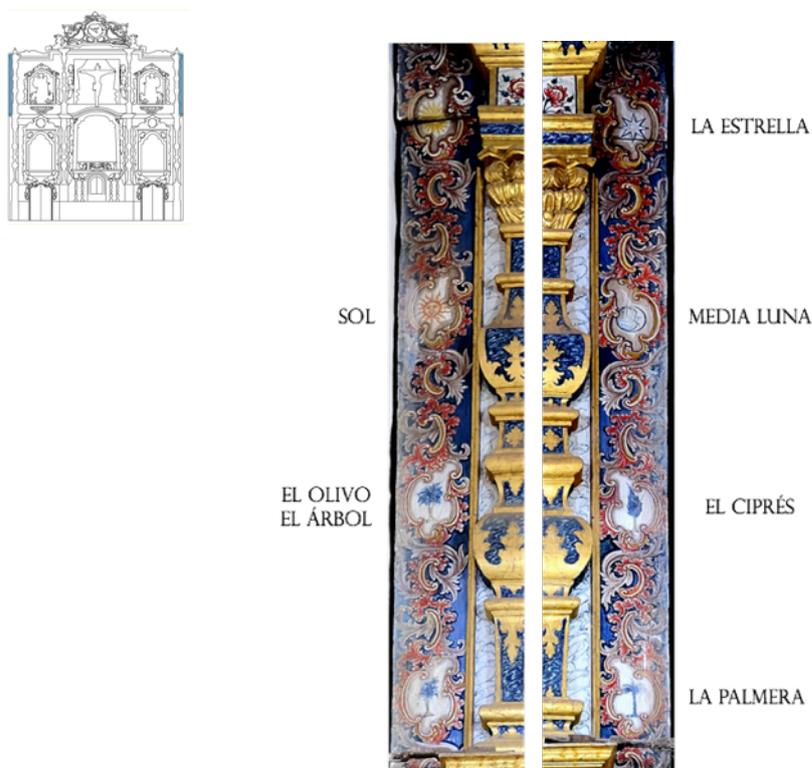


Imagen 22. Letanías lauretanas en el guardapolvo. Retablo Mayor de San Francisco. Fuente: de la autora.

6. ROSTROS EN LAS ESTÍPITES DEL PRIMER CUERPO

No tenemos constancia de a qué se deben estos rostros que se extienden por las estípites del primer cuerpo. Algunos parecen llevar alas y tocados de plumas en la cabeza. Atendiendo al comentario popular, vienen a representar a *personajes indígenas relacionados con América del Sur*.

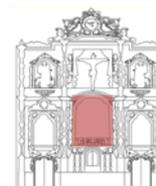


Imagen 23-25. Rostros en las estípites del primer cuerpo. Retablo Mayor de San Francisco. Fuente: de la autora.

IMÁGENES DEL RETABLO MAYOR

1. LA VIRGEN DEL BUEN SUCESO

OBRA	Escultura
DENOMINACIÓN	La Virgen del Buen Suceso
MATERIAL	Madera Policromada.
DIMENSIONES	151x58x50 cm
AUTOR	Anónimo
CRONOLOGÍA	1756
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno



COMENTARIO

Antes de la imagen actual existía otra, mucho más antigua traída a Icod por los Religiosos fundadores del convento. Era de vestir y su tamaño inferior a la actual. Disponía de unas *andas de baldaquino de madera plateada, de corona imperial media luna y doce estrellas de plata*. En 1701 se creó la Cofradía del Buen Suceso, al ser esta imagen de gran devoción, era llevada en procesión por el claustro del convento cada Pascua de Resurrección y su festividad principal era el 15 de agosto.

La imagen actual fue adquirida por la Cofradía en el año 1756. Imagen de vestir con el Niño en sus brazos, ambos de buena factura. Por ser esta imagen de mayor altura que la anterior, las andas sufrieron reforma los años siguientes, sustituyéndolas finalmente por unas nuevas en 1760.

En 1821, comenzaron las dificultades para mantener el culto y festividades de la Virgen; la clausura del convento y los múltiples usos que se le hizo al templo, de los que hablaremos en el siguiente apartado, afectó gravemente al culto y buen estado de conservación de la imagen. En la actualidad, la Virgen aparece sin sus andas de baldaquino y elevada sobre una grada con unos tableros de relieves que debe pertenecer a algún retablo de finales del s.XVII o principios del s. XVIII.²⁸



Imagen 26. La Virgen del Buen Suceso. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: de la autora.

²⁸ MARTÍNEZ, J. (1997), pp.177.

2. EL CRISTO DE LAS AGUAS

OBRA	Escultura
DENOMINACIÓN	El Cristo de las Aguas
MATERIAL	Madera Policromada.
DIMENSIONES	157x169 cm
AUTOR	Francisco Alonso de la Raya
CRONOLOGÍA	1647
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno



COMENTARIO

El Cristo de las Aguas²⁹, como comúnmente se conoce, es una escultura de tamaño natural, obra del escultor Francisco Alonso de la Raya, discípulo de Martín de Andújar. La policromía es obra del autor Juan de Iscrot. Se trata de un Cristo crucificado, con cierta inspiración en el Cristo de La Laguna. Presenta el cuerpo recto y la cabeza ligeramente ladeada, de gran expresividad en su rostro.

Sufrió muchos pormenores hasta llegar al convento. En su origen, fue encargada a su autor para la iglesia del convento de monjas de Santa Cruz de La Palma. Sin embargo, las monjas adquirieron otro en la isla antes del envío de éste y necesitaban un nuevo destino para la imagen y así poder sufragar los gastos de ejecución de la obra. Tras varios intentos fracasados en conventos de la Orotava y Garachico, se hizo efectivo su traslado al Convento de San Francisco, en Icod de los Vinos, cuya fundación se estaba dando lugar en aquellos años. Durante su traslado, en un año de gran sequía, hubo un temporal y llovió durante tres días hasta que por fin llegó al templo. De ahí su nombre de “El Cristo de las Aguas”.



Imagen 27. El Cristo de las Aguas. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: Martínez de la Peña.

²⁹ MARTÍNEZ, J. (1997), p.177.

3. SAN FRANCISCO DE ASÍS

OBRA	Escultura
DENOMINACIÓN	San Francisco de Asís
MATERIAL	Madera Policromada y Dorada.
DIMENSIONES	129x35x30 cm
AUTOR	Anónimo
CRONOLOGÍA	c.1647
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno



COMENTARIO

La imagen de San Francisco³⁰ se encuentra en el nicho del primer cuerpo del lado del Evangelio. Presumiblemente fue adquirida desde la fundación del convento. En palabras de Martínez de la Peña se trata de una imagen *dotada de un tenso dramatismo, se figura al santo en actitud implorante contemplando la cruz que porta en su mano izquierda. Va vestido con el hábito y porta, además de la cruz de plata, un estandarte que sostiene en su mano derecha.*

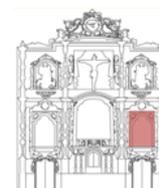


Imagen 28. San Francisco de Asís. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: de la autora.

³⁰ MARTÍNEZ, J. (1997), pp.197-198.

4. SAN FELIPE NERI

OBRA	Escultura
DENOMINACIÓN	San Felipe Neri
MATERIAL	Madera Policromada.
DIMENSIONES	129x35x30 cm
AUTOR	Francisco Alonso de la Raya
CRONOLOGÍA	1897
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno



COMENTARIO

San Felipe Neri está representado en hábito de oratoriano, con un rosario. Sus atributos son la mitra y a veces un capelo cardenalicio arrojado a sus pies³¹.

Esta imagen de San Felipe Neri³² llegó a la iglesia en 1897 por encargo del párroco, con el fin de sustituir en el culto a la imagen que se encontraba en la ermita de su mismo nombre, por desavenencias con la familia propietaria. Así, se pretendían perpetuar los festejos y romerías que se hacían en su honor trasladándolas a la plaza de San Francisco. Sin embargo, esta fiesta desapareció en pocos años, perdiendo la nueva imagen su finalidad.

En el inventario realizado en 1821, se especifica que la imagen que se encontraba en esta hornacina era San Pedro Alcántara, una imagen de 77 cm de alto, que hoy se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San Marcos.



Imagen 29. San Felipe Neri. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Fuente: de la autora.

³¹ RÉAU, L. (1997), p. 514.

³² MARTÍNEZ, J. (1997), p.197-198.

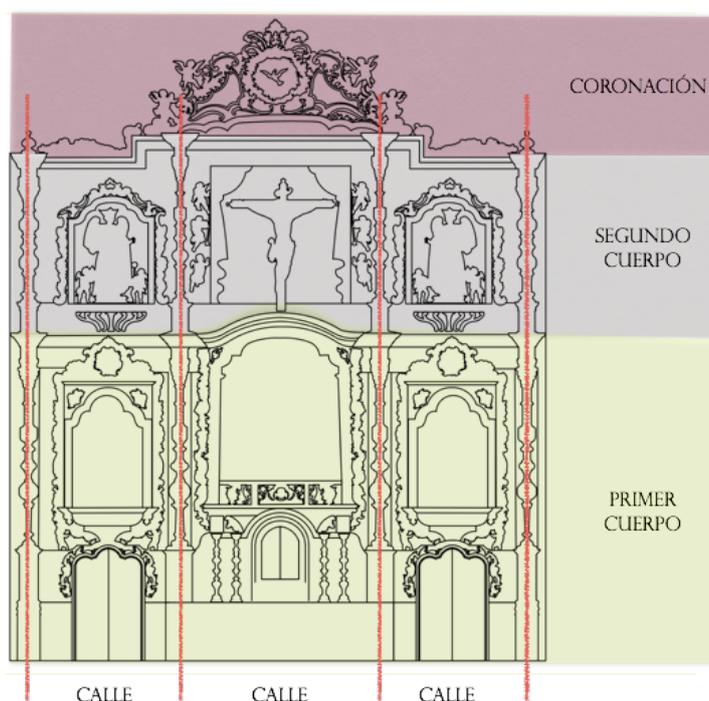
III.3.3.- DESCRIPCIÓN FORMAL

El Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco es una arquitectura de la segunda mitad del s.XVIII y se encuentra situado en el municipio de Icod de los Vinos, en Tenerife. Esta iglesia es anexa al que fue Convento Franciscano. Se trata de un retablo de estilo Rococó chino³³, de caja arquitectónica, policromado y dorado en madera.

El orden arquitectónico queda conformado por el pedestal, el elemento sustentante (pilastras abalaustradas) y el entablamento y responden a proporciones y características formales que definen al retablo.

El retablo mayor de San Francisco está formado por dos cuerpos divididos longitudinalmente en tres calles y que culmina con la coronación. Sus dimensiones son de 892 cm de largo y 1100 cm de alto.

Este retablo se compone de las siguientes partes:

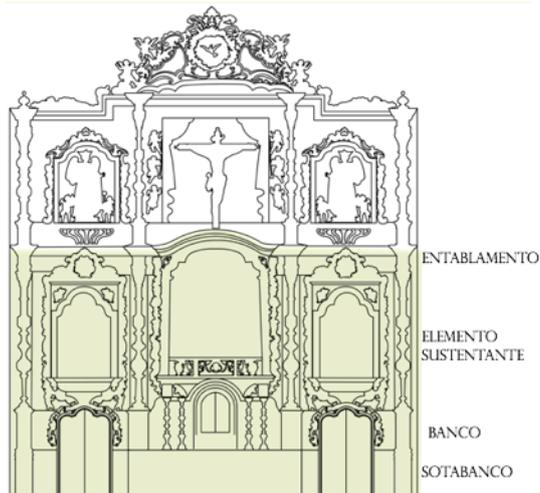


Esquema 5. Esquema compositivo del Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Convento del Espíritu Santo, Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

III.3.3.1. - PRIMER CUERPO

Contiene el llamado *orden arquitectónico*: pedestal, columna y entablamento. Se incluye, además, un sotabanco sobre el que descansa el retablo, interrumpido por dos puertas en los laterales que ascienden hasta la base de las hornacinas laterales. Como es característico en el período barroco, los sotabancos comienzan a estrecharse a favor de los bancos, que tienen a ensancharse.

³³ Atendiendo a la clasificación realizada por Alfonso Trujillo en sus investigaciones acerca del Retablo Barroco en Canarias, podemos situar las arquitecturas del rococó-chinesco en el s.XVIII. Los retablos de este grupo cuentan con aspectos técnicos y morfológicos que los caracterizan.



El *sotabanco* y *banco o predela*: están organizado a partir de pedestales y tablas organizadas horizontalmente. El sotabanco queda interrumpido por el altar que penetra hacia el interior del retablo y por las dos puertas de las calles laterales.

Las hojas de estas puertas, de comunicación con la desaparecida sala baja del camarín, están tratadas *con un sentido de decoración escenográfica*³⁴: aparecen pintados jarrones con un gran ramo de flores y dos angelotes que recogen las cortinas hacia los lados.

Hoy estas puertas sirven de acceso mediante escaleras auxiliares a los nichos principales, único acceso al interior del retablo.

Sobre la mesa del altar encontramos el manifestador *cupuliforme y practicable* (Martínez, 1977, pp. 177), que sobresale limitado por dos pares de pequeñas pilastras abalaustradas. La zona que ocupa el manifestador es la única que ha sido intervenida, no siendo actualmente la original. De dicha restauración se hablará en el apartado III.5. INTERVENCIONES REALIZADAS (pág. 65).



Imagen 30. Manifestador del retablo Mayor de San Francisco. Fuente: de la autora.

La moldura que marca la parte alta del banco es de gran movimiento, sigue el dibujo de los elementos inferiores, bordeando la parte alta de las puertas y adoptando una forma de “ese” hasta alcanzar la zona del manifestador.

El *cuervo*: se extiende a lo largo, de manera transversal, y a lo alto (longitudinal) desde el banco hasta la cornisa del entablamento. Transversalmente tiene un desarrollo rectilíneo, en dos planos. Se divide en tres calles, definidas por las cuatro estípites. En

³⁴ MARTÍNEZ, J. (1997), pp.177.

cada una de las calles se encuentran la hornacina central y las laterales (de dimensiones inferiores a la central).

En cuanto al elemento sustentante, se trata de unas estípites, con almohadillados prominentes, doradas y policromadas.

Respecto al desarrollo en retroceso, viene determinado por los fondos de las hornacinas y es escaso en este tipo de retablos. En el caso de las hornacinas laterales, penetran ligeramente en el muro, y en el caso de la hornacina central, ésta descansa sobre cuatro anclajes a la pared y dan acceso directo al camarín, actualmente tapiado a causa de intervenciones arquitectónicas anteriores.

En el caso de las hornacinas laterales, Martínez de la Peña los define *como dos nichos laterales, ideados como pequeños retablos independientes, con su enmarcamiento sobre repisas en forma apiramidada, laterales de rocallas, enjutas con emblemas de las Órdenes mendicantes y copete con medallones de grafismo muy agitado.*

El interior de las hornacinas, tanto la central como las laterales, está policromado con grandes flores esquematizadas. Los medallones que coronan hornacinas laterales presentan representaciones pictóricas de Santo Domingo de Guzmán penitente, en el lado de la epístola y San Francisco de Asís en oración, en el lado del evangelio.

El *entablamento*: es la parte que, conjuntamente con el banco, presenta un desarrollo transversal. Esta pieza se divide en tres partes: arquitrabe, friso y cornisa.

En el friso podemos apreciar policromías en forma de rocallas que se repiten de forma simétrica en las dos calles laterales. Es en la zona de la cornisa donde encontramos tramos de molduras que se superponen, con motivos pintados que suplen nuevamente la talla.



Imagen 31. Partes del entablamento. Esquema entablamento del primer cuerpo. Fuente: de la autora.

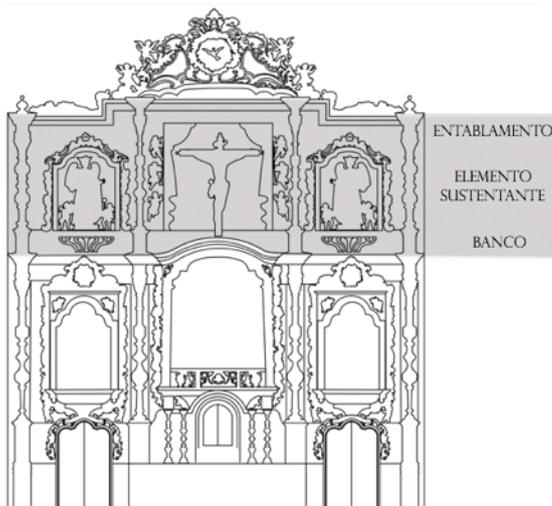
El entablamento queda interrumpido en la calle central, quebrado por la hornacina central, salvo en la cornisa, la cual se curva para dar paso al nicho de la Virgen.



Imagen 32. Dibujo de la cornisa del entablamento del primer cuerpo. Fuente: de la autora.

III.3.3.2.- SEGUNDO CUERPO

El segundo cuerpo es prolongación de las tres calles del primer cuerpo y sigue el mismo esquema: banquillo, elemento sustentante y entablamento. Se aprecia una reducción ascendente que afecta especialmente al elemento sustentante.



En la calle central destaca el nicho del Cristo de las Aguas, a cuyos lados aparecen bandas verticales de ángeles que portan diversos atributos. En las calles laterales se simulan nichos, rodeados de una gran rocalla.

Es en este cuerpo donde destacan las pinturas que no tienen ese carácter decorativo, como son el fondo del nicho del Cristo y las dos pinturas de las calles laterales. En el caso del nicho, el fondo cuenta con la representación de la Virgen de Dolores, San Juan Evangelista y la

Magdalena, situados sobre la imitación de un fondo curvo, en el que se proyectan las formas, mediante sombras, para simular imágenes de bulto redondo. La misma idea se repite en las imágenes representadas en los laterales.

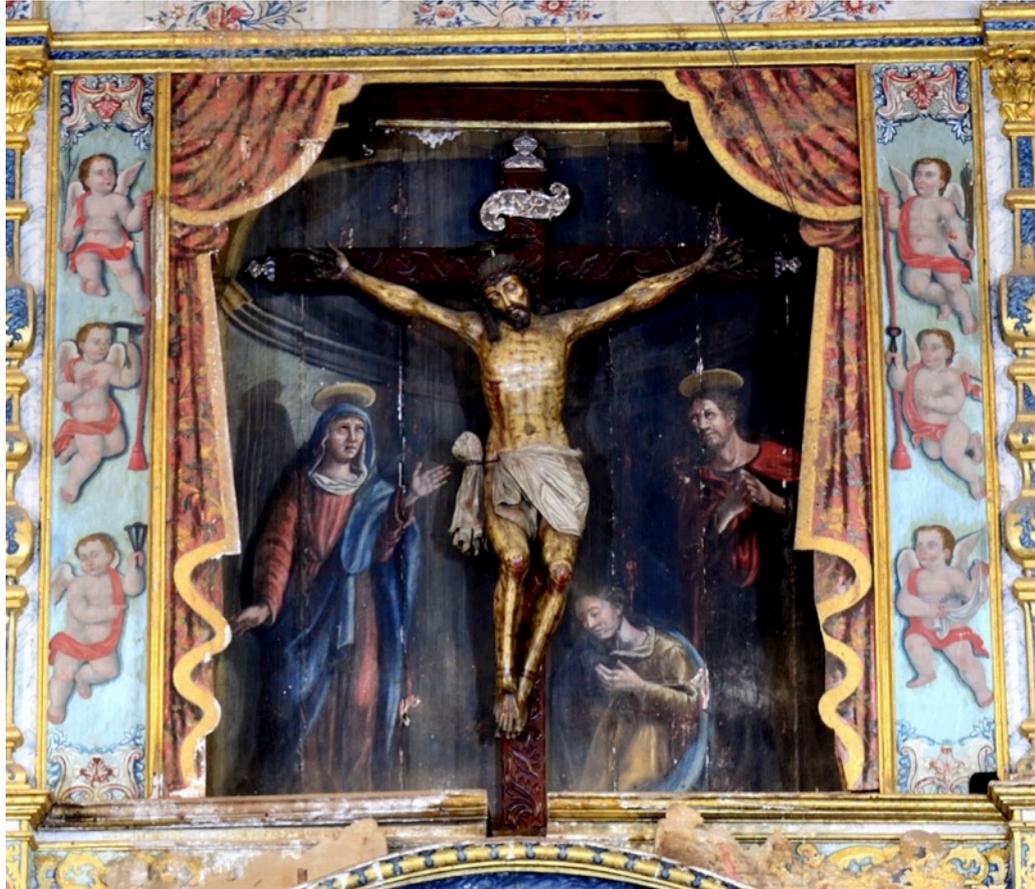


Imagen 33. Nicho del Cristo de las Aguas. Calle central del segundo cuerpo. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

En el lado del evangelio , encontramos a Santo Tomás de Aquino, y en el de la epístola, a San Buenaventura. Ambos tienen alas, birrete y van sobre unas peanas. Los rodean ángeles que portan sus atributos. El tratamiento de las formas es el mismo, se imita un fondo curvo para dar la ilusión de imágenes de bulto redondo. Para las peanas son planas, pero tratan de ser representaciones tridimensionales a través de recursos pictóricos.

El segundo cuerpo culmina con el entablamento, con un remate no rectilíneo, que asciende para dar paso al nicho del cristo y sobre el que asienta la coronación.

III.3.3.3.- CORONACIÓN

El conjunto lo remata la coronación, que se sitúa en la parte superior de la calle central. De elaborada ornamentación, está formado por un medallón central, donde aparece la paloma, representando al Espíritu Santo, entornada en un disco de luz y ocho cabezas de ángeles. Este conjunto se resuelve en un complicado dibujo de rocallas y cintas en curvas, complementado el conjunto con cuatro angelotes sentados en sus extremos. Ya hacia la zona de las calles laterales se prolonga la rocalla en una composición más sencilla.



Imagen 34. Coronación del Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco. Convento del Espíritu Santo, Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

Al alcanzar el artesanado, la policromía se extiende en la zona de la coronación, siguiendo su perímetro en tonos azules y blancos, igual que el entablamento del segundo cuerpo. En los cuadrales, aparecen ángeles con la misma anatomía que los que rodean la coronación, portando flores y una espada de fuego. Parece evidente que hubo intención de policromar la techumbre.



Imagen 35. Detalle del cuadrado del lado del Evangelio (izda.) y Epístola (dcha.). Fuente: de la autora.

III.4.- ESTUDIO TÉCNICO.

Ángeles Tudela³⁵, constata que *la totalidad de los retablos del s.XVII y principios del s. XVIII catalogados en su tesis, responden a un sistema constructivo de arquitectura portante, es decir, un sistema modular independiente, que se asienta por superposición de las piezas –banco, elementos sustentantes, entablamento- y es avanzado el s. XVIII que encuentra un nuevo sistema constructivo: el sistema de caja arquitectónica, que consiste en una estructura adosada al muro y que sirve de base para la tablazón que constituirá la cara externa del retablo.* (Tudela, A.,2006,pp. 1390).

Morfológicamente, parece que los retablos rococó responden a un momento concreto, pero no se ha comprobado si la totalidad de éstos, catalogados por Alfonso Trujillo, atienden al mismo concepto constructivo.

Dentro de los retablos que incluye en el grupo de rococó chinesco destacamos:

- El retablo de la Capilla de la Venerable Orden Tercera (1742-5). San Francisco. Santa Cruz de Tenerife.
- Retablo Mayor de la Capilla de los Dolores. (1761-8). Icod de los Vinos. Tenerife. (imagen 36).
- Retablo Mayor de la Ermita del Amparo. Icod de los Vinos. Tenerife.



Imagen 36. Retablo Mayor de la Capilla de Los Dolores, Icod de los Vinos. Fuente: de la autora.

De los citados retablos, todos parecen atender a la tipología de caja arquitectónica, siendo el Retablo Mayor de la Capilla de Los Dolores uno de los que además conserva

³⁵ TUDELA NOGUERA, M. A. (2005). *El retablo barroco en Canarias. Tenerife, siglos XVII y XVIII*, (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de La Laguna, La Laguna.

la disposición del camarín en dos estancias – alta y baja- como existiera en su momento en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco.

También atiende a esta misma tipología el Retablo de la Virgen del Buen Viaje (El Tanque), el primer retablo de caja arquitectura del que se estudió su sistema constructivo, y el Retablo Mayor de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Güimar. Tenerife, que conserva un camarín con la misma distribución que el que existiera en su momento en el Retablo Mayor de San Francisco. Ninguna de estas dos arquitecturas están en la catalogación de Alfonso Trujillo.



Imagen 37. Retablo de Nuestra Señora del Buen Viaje. El Tanque. Fuente: de la autora.

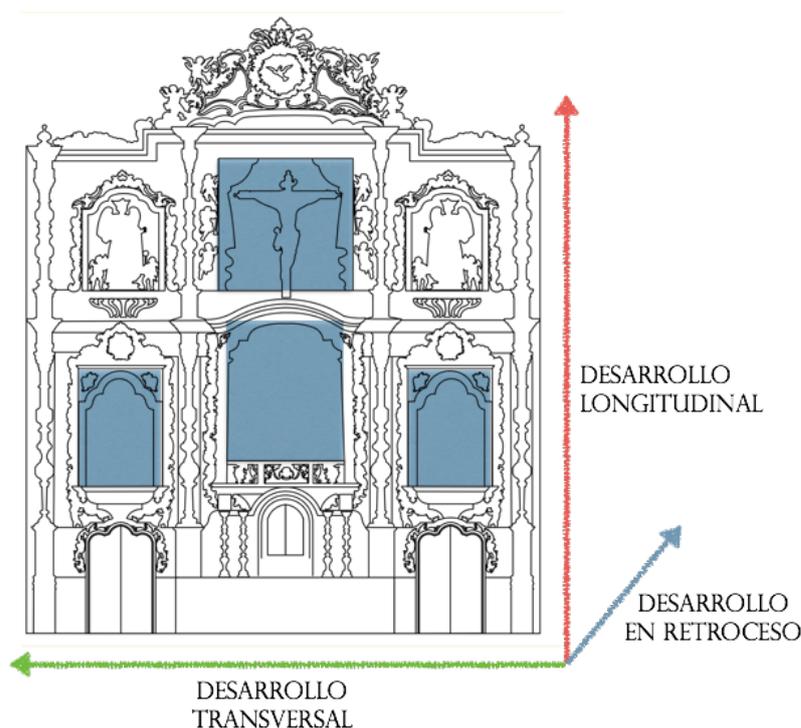


Imagen 38. Retablo Mayor de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Güimar. Fuente: de la autora.

III.4.1 - LA MAZONERÍA

A nivel constructivo, diremos que los retablos tienen cuatro tipos de desarrollo: desarrollo longitudinal (organización de los elementos constructivos y estructurales en su recorrido de abajo a arriba), desarrollo transversal (organización de los elementos constructivos y estructurales en su recorrido de derecha a izquierda o viceversa); desarrollo en avance (organización de los elementos constructivos y estructurales en su recorrido hacia delante, vendría definido por los quiebros del sotabanco y banco, cornisas, coronación...) y desarrollo en retroceso (organización de los elementos constructivos y estructurales en su recorrido hacia el muro, viene determinado por los fondos de las hornacinas)³⁶.

El Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco es una arquitectura eminentemente plana, formada por un conjunto de tablas independientes, que precisan de una estructura adosada al muro, lo suficientemente sólida para servir de apoyo a esa tablazón que configura la cara externa del retablo. Esta tablazón se desarrolla sobre la caja arquitectónica de manera transversal y longitudinal. Además presenta un desarrollo importante en avance, localizado en la coronación y un desarrollo en retroceso determinado por las hornacinas. Debemos decir que las cajas de las hornacinas, la coronación y los remates laterales son elementos independientes de la estructura del retablo.



Esquema 6. Tipos de desarrollo del retablo. Fuente: de la autora.

En nuestro país el soporte por excelencia de los retablos ha sido la madera. En la elaboración de este trabajo no se han realizados estudios previos para identificación de la madera, pero sí se ha contado con el testimonio del carpintero Luis González Rodríguez, especialista en intervenciones en estructuras de madera, que ha identificado

³⁶ TUDELA, M. (2006), pp. 1393.

el material y comprobado la estabilidad de la estructura y sus accesos. Además, se ha contactado con los restauradores del Grupo *Estudio5*, encargados de la restauración del manifestador en 2016, que han corroborado el tipo de madera, aportando nuevos datos.

El Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco está construido en prácticamente toda su extensión con madera de tea. Esta madera tuvo un amplio uso en la estructura del retablo canario. Su utilización estaba justificada por su densidad y dureza, y se ajusta a una larga tradición en la carpintería canaria que usaba la tea en anclajes, durmientes y otros elementos de atado de pequeñas escuadrías.

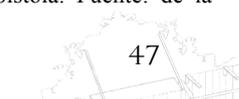
A raíz de la intervención que sufrió el retablo en el s.XIX, se sustituyó el frontal y mesa del altar, utilizando madera de pinsapo. Desde el interior del retablo se aprecian las diferentes tipologías de la madera por debajo de la mesa del altar.

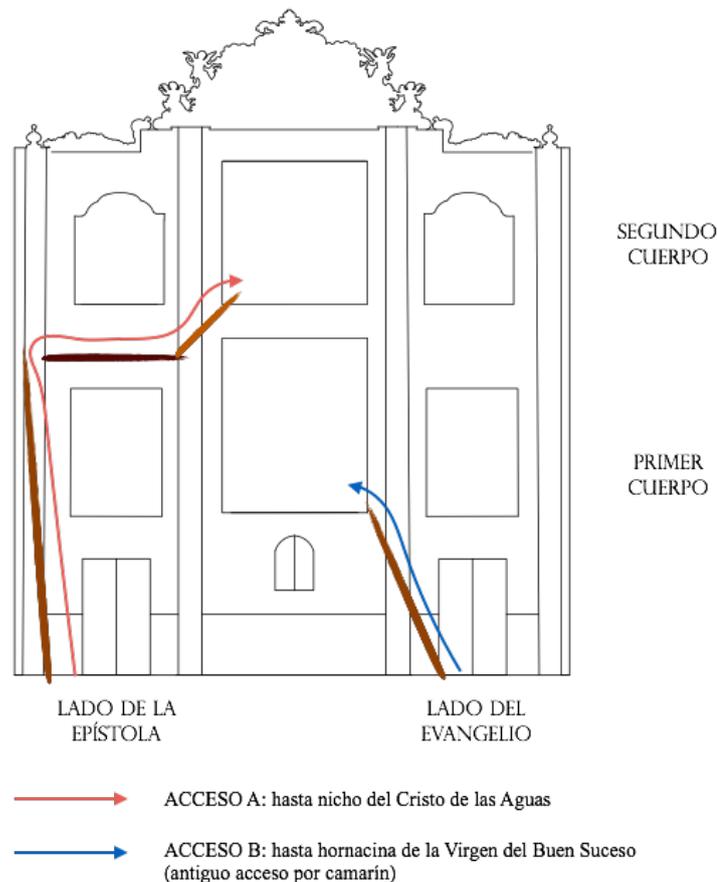
Una de las características de este retablo es el desorden respecto a dimensiones y disposición de las tablas, de sobremanera en el primer cuerpo. Esto es debido a que gran parte de esas maderas son reutilizadas, existiendo en algún caso testigos de ensambles que cumplieron su función en otro lugar antes de llegar al retablo.

El estudio de la estructura interna (caja arquitectónica) fue posible gracias al acceso por la puerta del lado de la Epístola. El espacio entre la estructura y el muro es de 68 cm. aproximadamente, lo que facilita el libre movimiento por su interior. Apoyada en el paramento lateral se encuentra una escalera original de madera de tea, en buen estado; ésta llega hasta el final del primer cuerpo, continuando el recorrido por encima de un tablero horizontal que resulta transitable, conectando el primer cuerpo con el segundo hacia la calle central. A través de una pequeña escalera se accede al nicho del Cristo de las Aguas (segundo cuerpo). La única parte no accesible de la estructura interna es la coronación y remates laterales. La coronación queda sujeta al artesonado que cubre la Capilla Mayor de la Iglesia.



Imagen 39. Escalera original de acceso al segundo de cuerpo desde el lado de la Epístola. Fuente: de la autora.





Esquema 7. Recorrido por el interior del retablo. Dos accesos. Fuente: de la autora.

Observando la cara interna del retablo pudimos comprobar que no existían estructuras modulares independientes; las distintas partes del retablo quedan delimitadas sólo en la cara externa del retablo (sotabanco, banco, entablamento, calles...) gracias a las molduras y estípites, que además tienen la función de limpiar la unión entre las tablas.

DISTRIBUCIÓN DE LAS TABLAS

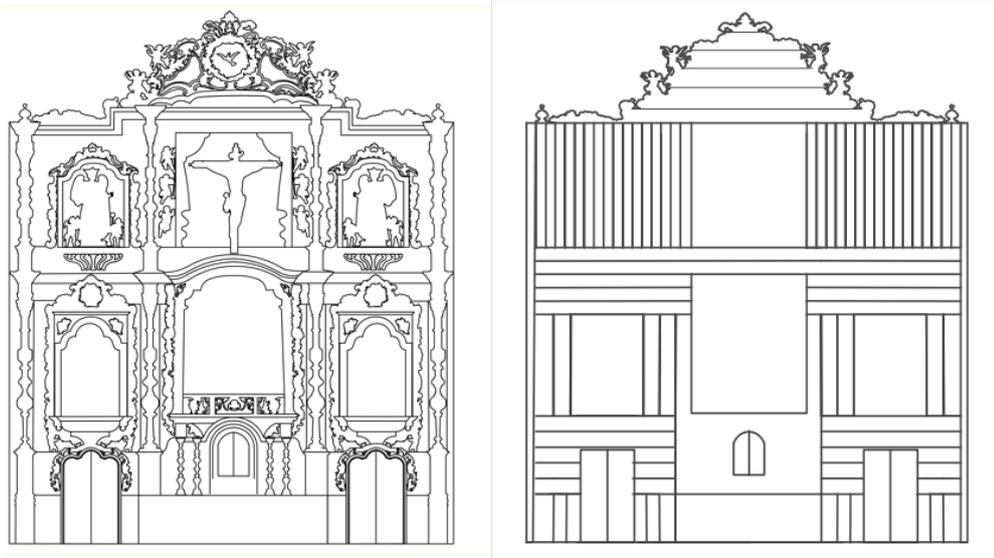
La mazonería es el conjunto de tablas que reviste la caja arquitectónica, ocultándola. Actúa como fondo para molduras, cornisas y estípites, así como para los tableros recortados, además, como soporte para la policromía y el dorado. (Tudela, M., 2013, pp.1394).

Las partes en las que se divide la cara externa del retablo son: primer cuerpo, segundo cuerpo y coronación. Al estudiar la cara interna no vemos una correspondencia tan clara entre cada parte, intuyéndose únicamente por el cambio de dirección de las tablas.

Desde la cara interna del retablo se puede ver que la simetría sigue siendo una característica universal que se mantiene en las calles laterales; que el primer grupo de tablas (12 tablas) sigue una dirección vertical coincidiendo con el sotabanco, mientras que en la zona del banco, las tablas se disponen de forma horizontal (12 tablas).

En el primer cuerpo, coincidiendo con la altura de las hornacinas laterales, las tablas se ordenan de forma vertical (8 tablas); este tramo está marcado por el aprovechamiento de las tablas, existiendo cierta disparidad en cuanto a su grosor.

La distancia entre el final del banco y la base de las hornacinas queda salvada por dos tablas horizontales en cada calle lateral.



Esquema 8. Correspondencia de la cara externa con la cara interna del retablo. Distribución de tablas representadas de forma simplificada, para una mejor lectura del retablo. Fuente: de la autora.

A partir del entablamento, las tablas se distribuyen horizontalmente hasta el segundo cuerpo (5 tablas en cada calle lateral). Las partes del entablamento (friso, arquitrabe y cornisa) solo quedan definidas por la cara externa, con la incorporación de molduras que definen los cambios.

Tampoco se aprecia la irrupción de la hornacina central en el entablamento, definido una vez más por la cara externa a través de un complejo juego de molduras. En el interior, solo se aprecia un nuevo tramo de tablas horizontales que alcanzan la altura del banco del segundo cuerpo.

El paso del primer cuerpo al segundo cuerpo no viene marcado por el cambio de dirección de las tablas, pero sí por el cambio de sección de las mismas,

Respecto al segundo cuerpo, la distribución de tablas es mucho más ordenada, con maderas de similares dimensiones, colocadas en dirección vertical hasta alcanzar la coronación (16 tablas en cada calle lateral).

Los remates: hornacinas, remates laterales y coronación son estructuralmente independientes, es decir, no hay un desarrollo unido al resto de las partes del retablo.

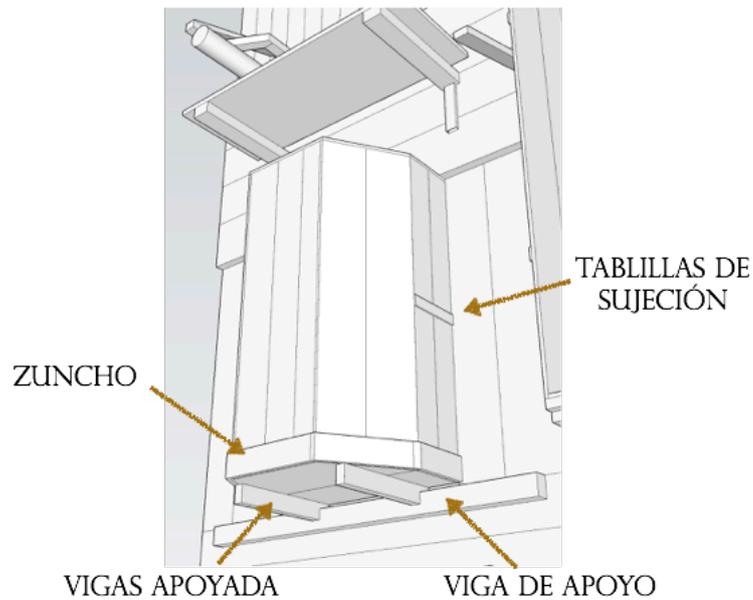


Imagen 40. Hornacina lateral formada por 5 caras a partir de 2-3 tablas verticales que definen cada plano y que se unen entre sí a arista viva. Garantizan su unión las tablillas de sujeción y los zunchos, que se sitúan en la parte inferior (únicamente en la hornacina del lado del a Epístola). Fuente: de la autora.

No obstante, la existencia de los múltiples anclajes para sustentación de la hornacina también se aprovechan para la sustentación de la mazonería del retablo. Así, se podrían extraer las cajas de las hornacinas sin prácticamente afectar a la estabilidad del retablo, pero si podríamos comprometerla si elimináramos su sistema de sustentación (anclajes y vigas de apoyo).

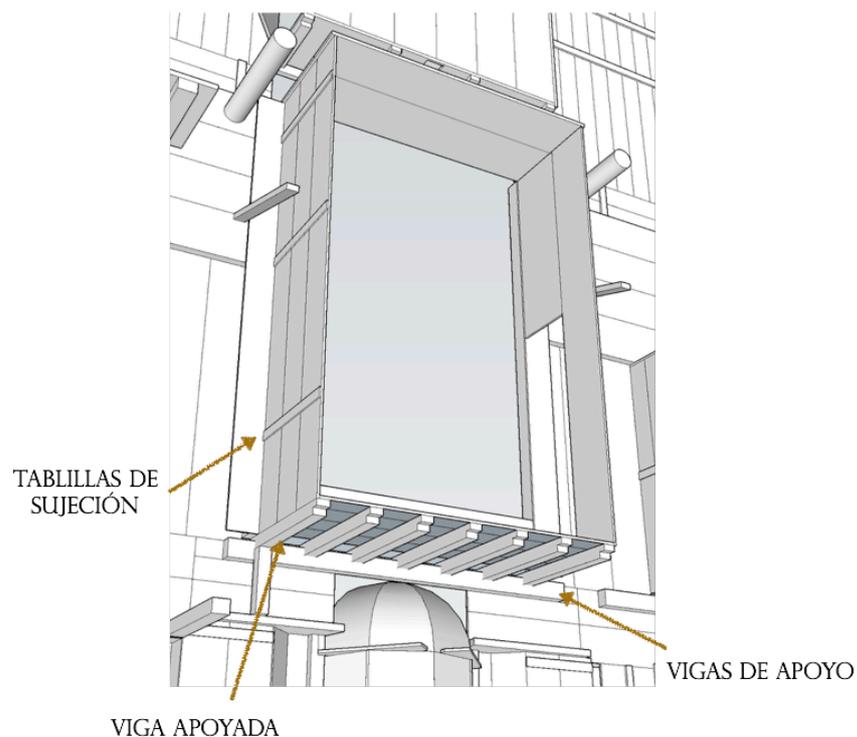


Imagen 41. Hornacina central. De forma rectangular, descansa sobre 7 vigas apoyadas, reforzada en uno de sus lados con un pilar que descansa sobre otra viga de apoyo. La hornacina no tiene fondo de madera, por tener antiguo acceso al camarín. Fuente: de la autora.

El banco y sotabanco no forman módulos independientes, pero coincidiendo con los pedestales, se desarrollan cuatro cajas que ascienden hasta completar la altura de la puerta. Podemos decir que parte del peso del retablo recae directamente sobre el sotabanco y banco en las zona de los pedestales, además de los pilares que se citan a continuación.

En el caso del sotabanco, las tablas se distribuyen perpendicularmente al suelo y los puntos de sujeción de las tablas están en el extremo superior e inferior; los elementos de unión son los clavos de forja y el lugar donde se fijan son las vigas apoyadas (parte superior) y los durmientes (parte inferior).

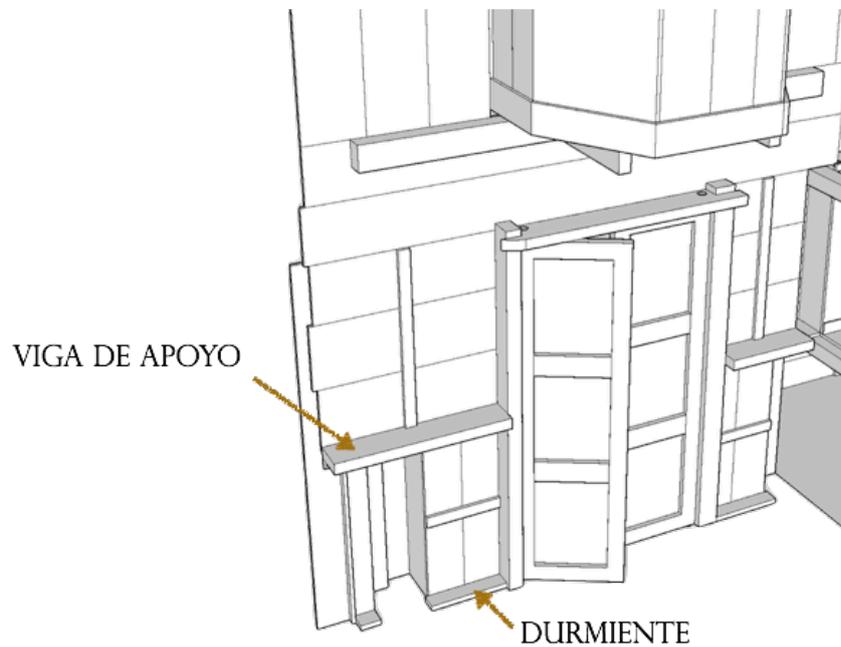


Imagen 42. Puntos de sujeción de las tablas del sotabanco: viga de apoyo y durmiente. Fuente: de la autora.

La carga del retablo recae principalmente entre los pilares del altar, los pilares de los pedestales de los extremos y las vigas de apoyo de la caja arquitectónica.

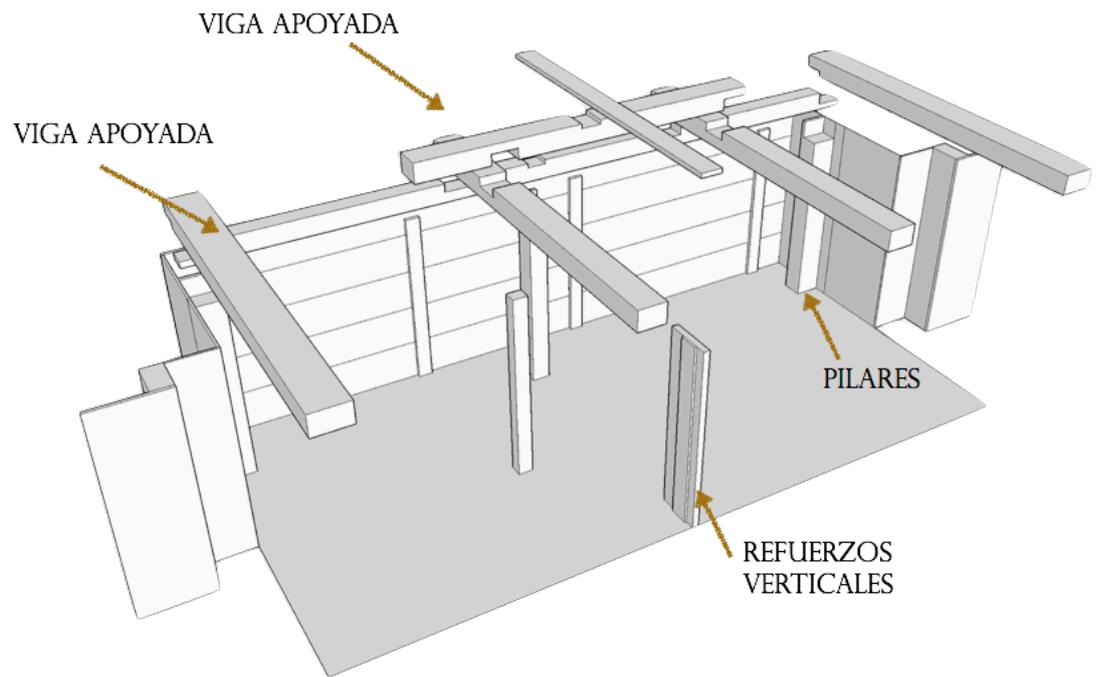


Imagen 43. Disposición de elementos estructurales en la mesa del altar. La unión de éstos se realiza mediante ensamble a media madera. Fuente: de la autora.

A partir del banco, el retablo se convierte en una gran tablazón que se fija al muro mediante riostras y tirantes.

La coronación está formada por 5 tablas horizontales que se intuyen desde la cara externa del retablo. Al estar fijada directamente a la cubierta, no podemos saber con seguridad como están unidas estas tablas; probablemente queden sujetas entre sí con tablas de sujeción y se arriostran a la estructura de cubierta. La zona de la coronación se inclina unos 26° sobre la línea de aplomo, traslapando el artesanado.

III.4.2.- COMPORTAMIENTO DEL SISTEMA ESTRUCTURAL

Una estructura portante constituye el esqueleto principal de la obra sin cuya presencia no se podría garantizar la geometría de los retablos. Sin un sistema de fijación o anclaje no se mantendría en pie de forma estable, de ahí la importancia que tiene el saber cómo son, conocer su funcionamiento y reforzarlos en caso de que fuera necesario³⁷.

Si un material o una estructura resiste una carga, sólo puede hacerlo ejerciendo contra ella una fuerza igual y de sentido contrario. En otras palabras, “hay que buscar el equilibrio”. Siempre, pase lo que pase, en todos los puntos de una estructura, cualquier fuerza debe ser equilibrada y contrarrestada por una igual y opuesta. Esto es cierto para cualquier tipo de estructura, sea simple y sencilla o grande y complicada. Si no se cumple esta condición, es decir, si el conjunto de fuerzas no está en equilibrio, la estructura sufrirá deformaciones e incluso puede llegar a romperse o colapsarse. (Moronés, 2014, p. 280).



Imagen 44. Reconstrucción 3D del Retablo Mayor de San Francisco. Fuente: de la autora.

³⁷ MORENÉS GURRUCHAGA, P. (2014). *Trazado de un protocolo de desmontaje de Retablos a partir del estudio de la geometría, las estructuras y la materialidad de los realizados por Francisco Martínez de Arce.* (Tesis doctoral inédita). Universidad del País Vasco.

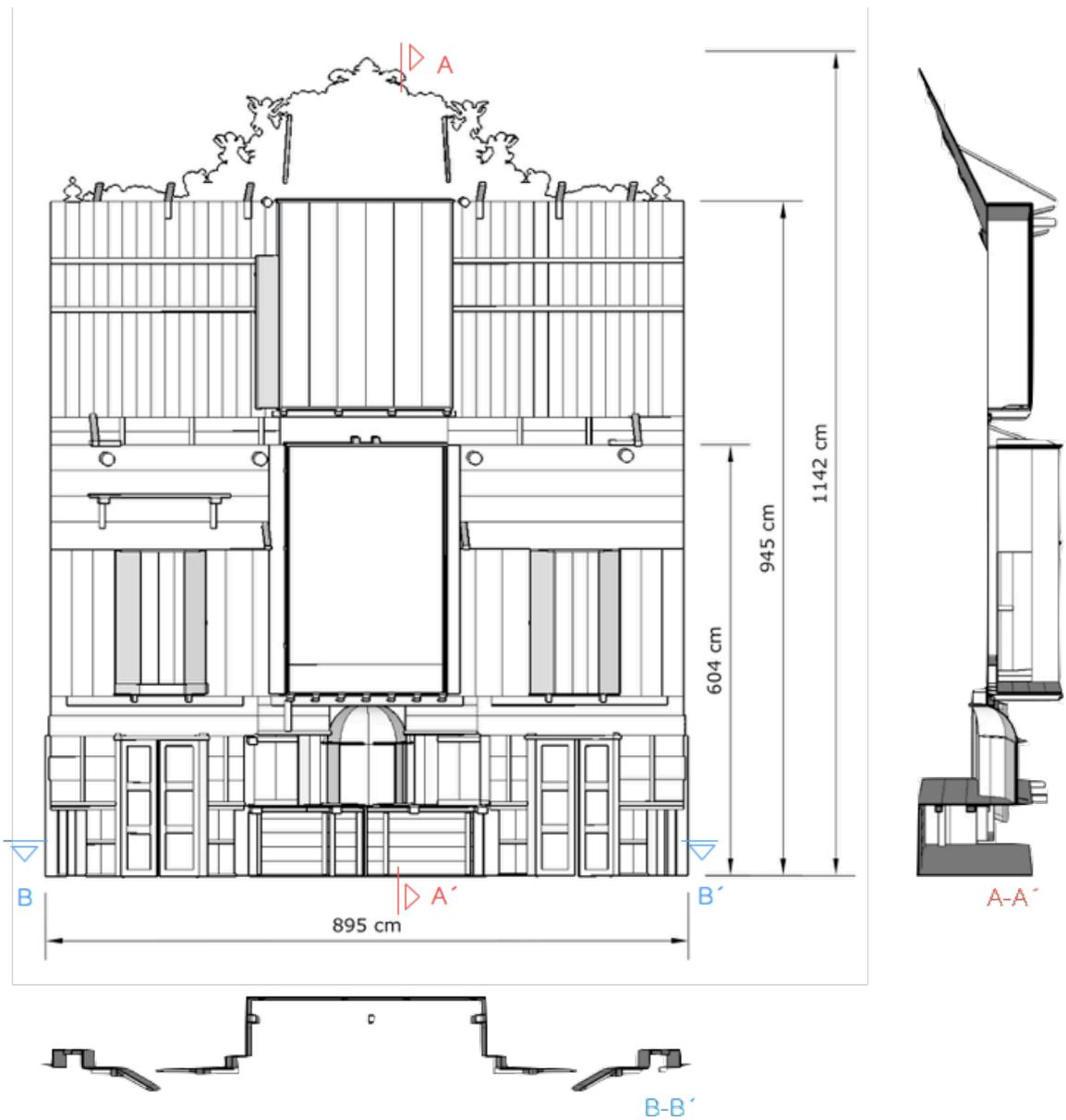
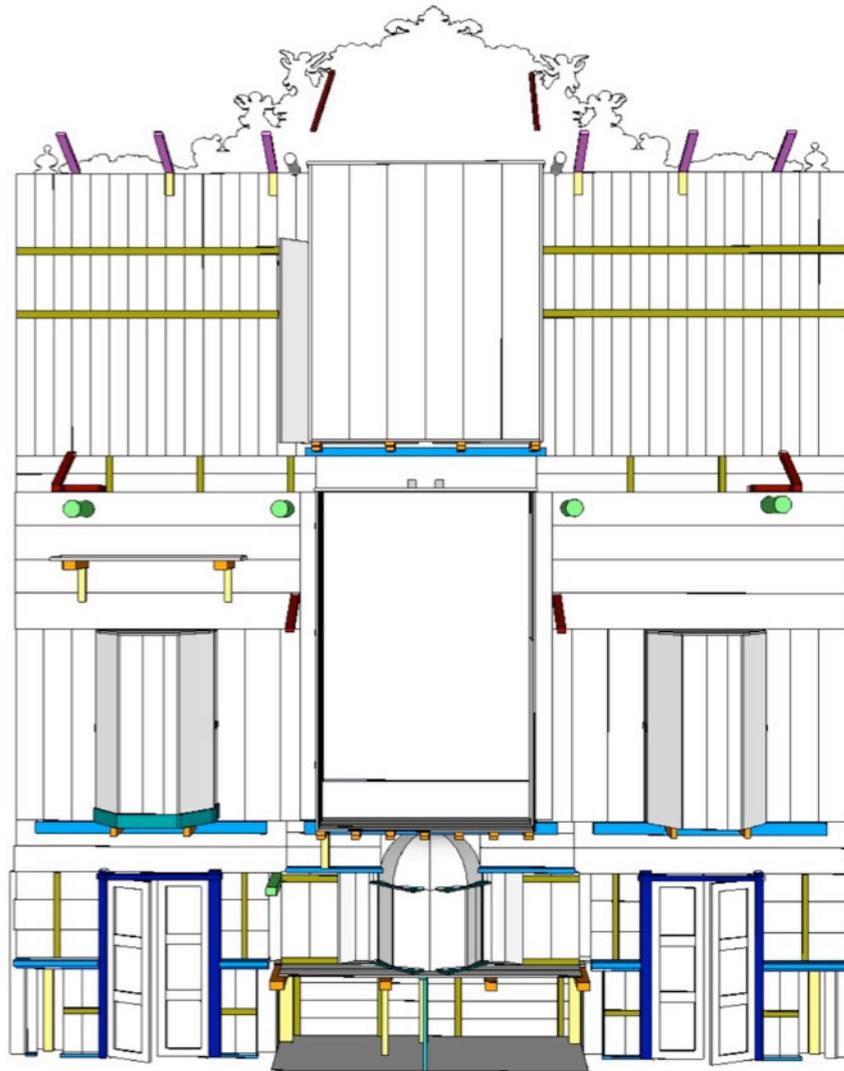


Imagen 45. Dimensiones generales del Retablo Mayor de San Francisco. Sección vertical A-A' y sección horizontal B-B'. Fuente: de la autora.

La caja arquitectónica se desarrolla a todo lo largo y alto del paño, con una distribución simétrica más o menos ordenada. Los elementos constructivos y estructurales para el desarrollo de la caja son:



- anclajes
- riostras
- tirantes
- pilares
- vigas de apoyo
- vigas apoyadas
- Encamisado
- dintel y jambas (puertas)
- tablillas de sujeción

ELEMENTO ESTRUCTURAL

ANCLAJES

DESCRIPCIÓN

Trabajan a tracción, aunque se embeben en el muro como si de un empotramiento se tratase, únicamente aparece un rozamiento en la madera transmitiendo una única fuerza.

LOCALIZACIÓN

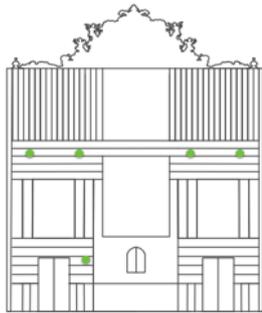
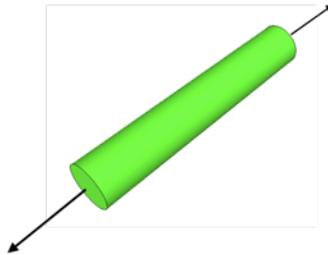


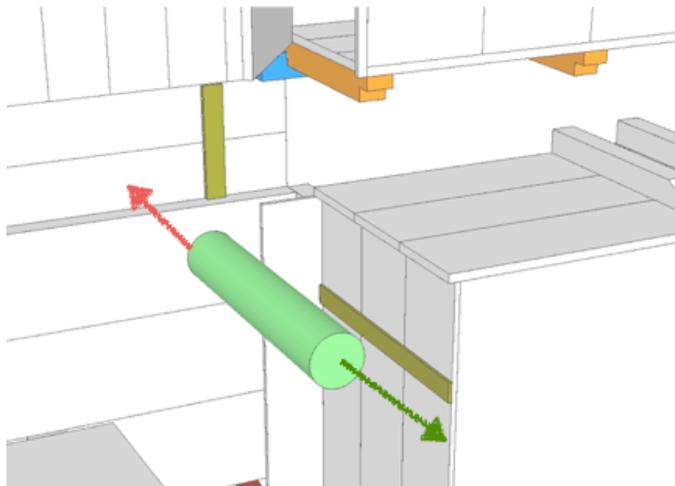
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

5

FUNCIONAMIENTO



ELEMENTO ESTRUCTURAL

RIOSTRAS

DESCRIPCIÓN

Trabajan a tracción. Debido a su inclinación, se asegura el empotramiento, no produciendo un simple rozamiento sino un momento que contrarresta el vuelco.

LOCALIZACIÓN

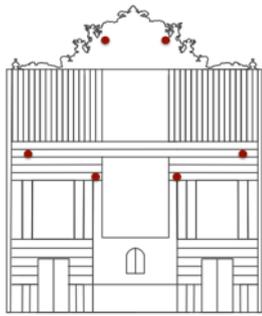
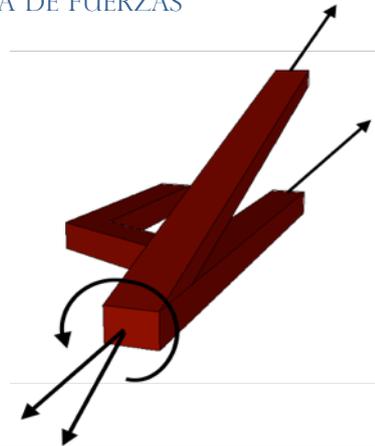


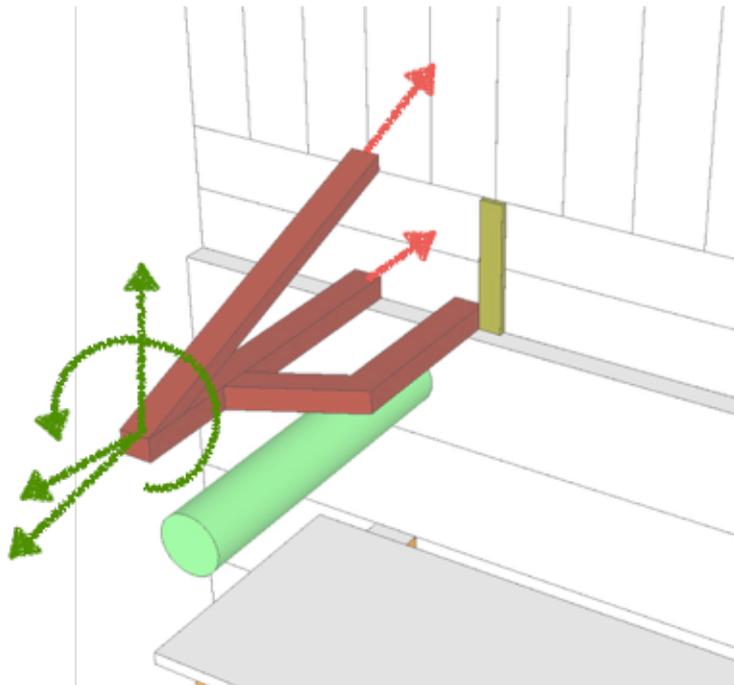
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

6

FUNCIONAMIENTO



ELEMENTO ESTRUCTURAL

TIRANTES

DESCRIPCIÓN

Trabajan a tracción. Se sitúan al final del segundo cuerpo, en el encuentro del retablo con la cubierta. Con una inclinación diferente respecto a la línea de aplomo del retablo.

LOCALIZACIÓN

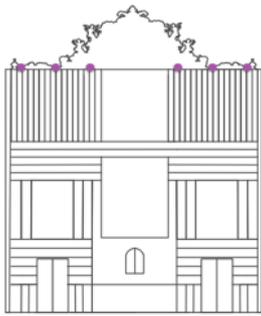
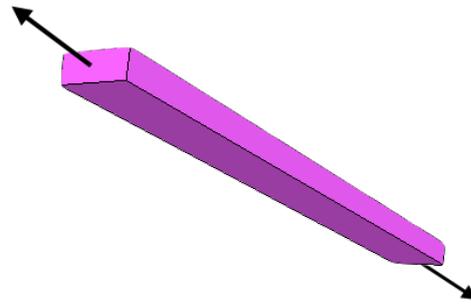


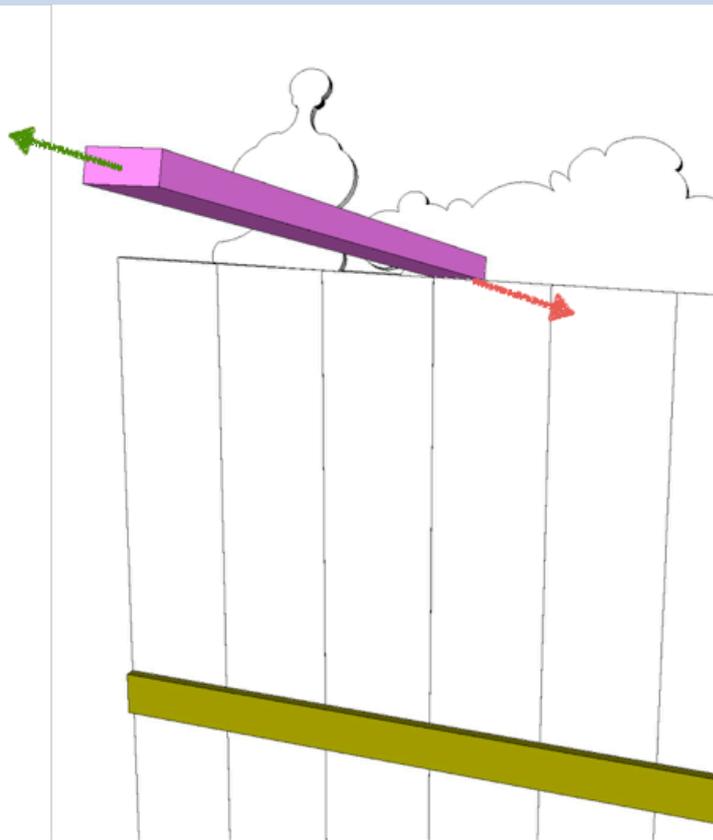
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

6

FUNCIONAMIENTO



DESCRIPCIÓN

Trabajan a compresión. Los pilares se encuentran bajo la mesa del altar, transmitiendo el peso propio de la estructura del retablo hasta el suelo. Pueden llegar a una condición de inestabilidad antes de alcanzar la deformación máxima permitida o el esfuerzo máximo. El fenómeno de inestabilidad se refiere al pandeo lateral, el cual es una deflexión que ocurre en el pilar o cualquier otra pieza sometida a compresión.

La estabilidad es el parámetro que define la resistencia, la rigidez y las dimensiones del pilar.

LOCALIZACIÓN

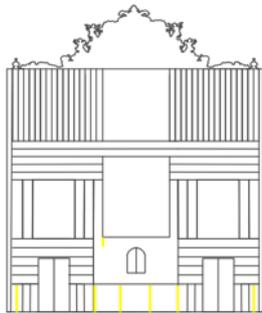
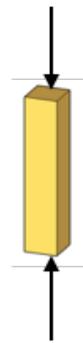


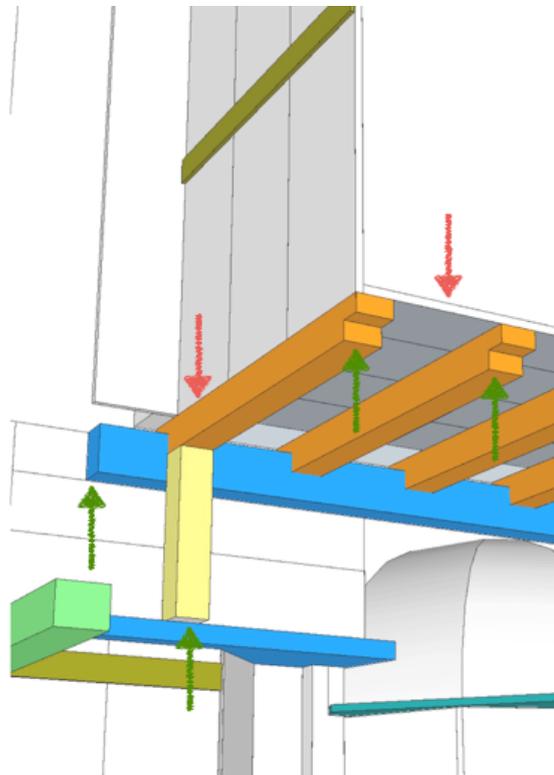
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

7

FUNCIONAMIENTO



ELEMENTO ESTRUCTURAL

VIGAS DE APOYO

DESCRIPCIÓN

Elemento estructural lineal. La longitud predomina sobre las otras dos dimensiones. Se colocan en horizontal. El esfuerzo predominante es la flexión que forma tracción en la parte inferior y compresión en la parte superior.

LOCALIZACIÓN

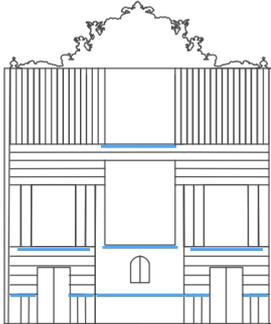
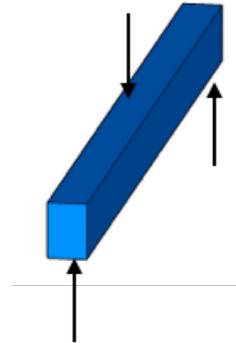


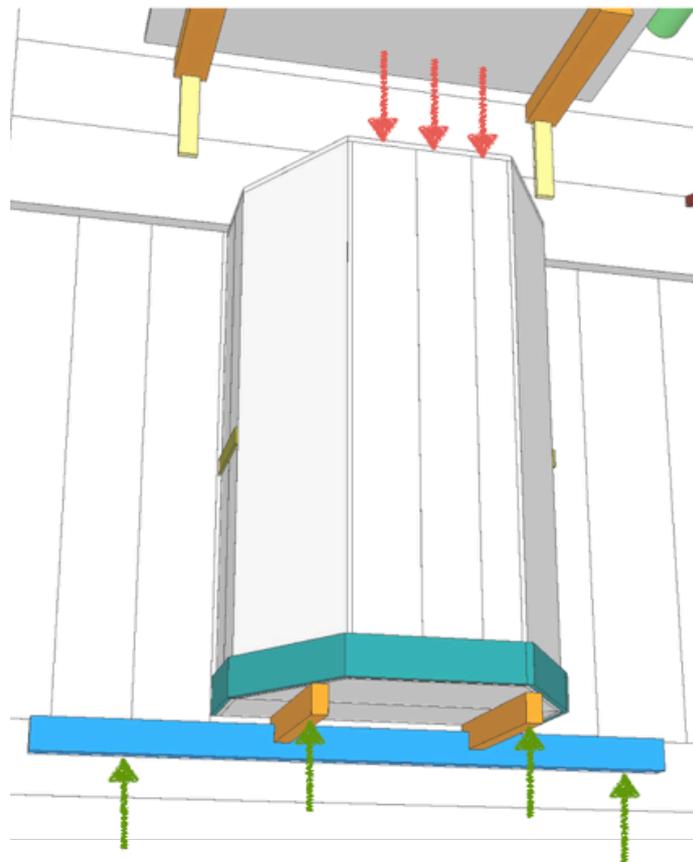
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

12

FUNCIONAMIENTO



DESCRIPCIÓN

Elemento estructural lineal. La longitud predomina sobre las otras dos dimensiones. Soporta el peso de la hornacina de la virgen y se apoya a media madera en la viga de apoyo que se encuentra en el retablo, y por el otro sobre una viga en el paramento.

Existen elementos similares soportando el peso de las hornacinas laterales y el nicho del Cristo (segundo cuerpo) que quedan embebidas por uno de los extremos en el muro. Este contacto con el muro provoca un rozamiento pero no puede llegar a considerarse como un empotramiento.

También aparecen unas vigas similares debajo de la mesa del altar, que se apoyan en los pilares.

LOCALIZACIÓN

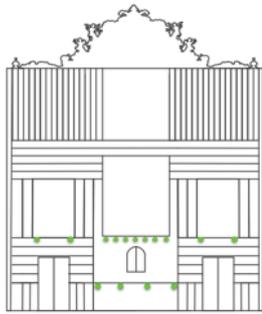
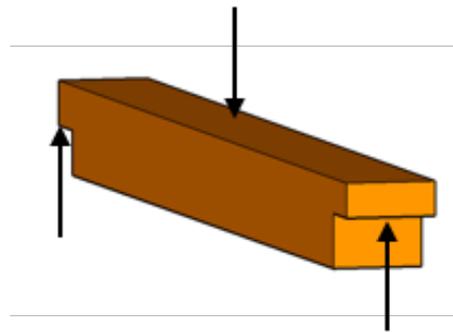


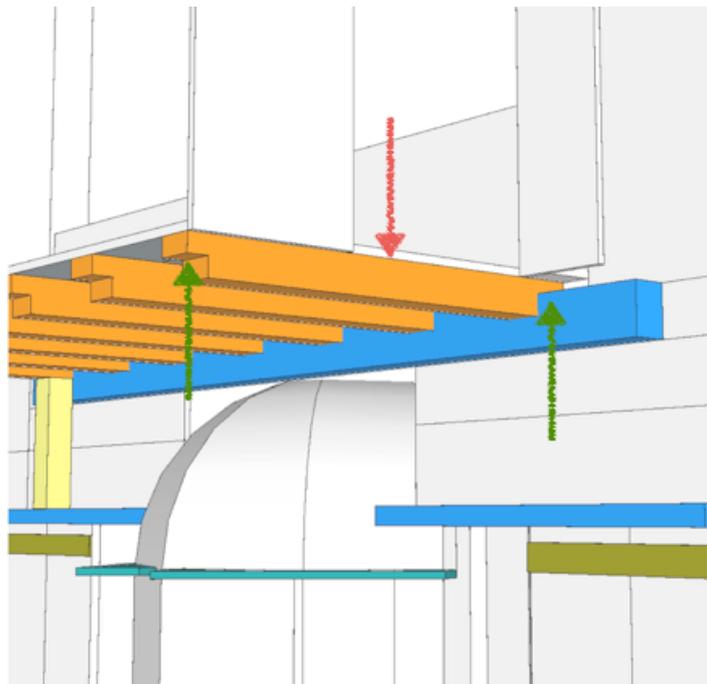
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

15

FUNCIONAMIENTO



DESCRIPCIÓN

Elemento estructural lineal. La longitud predomina sobre las otras dos dimensiones. Soporta el peso de la hornacina de la virgen y se apoya a media madera en la viga de apoyo que se encuentra en el retablo, y por el otro sobre una viga en el paramento.

Existen elementos similares soportando el peso de las hornacinas laterales y el nicho del Cristo (segundo cuerpo) que quedan embebidas por uno de los extremos en el muro. Este contacto con el muro provoca un rozamiento pero no puede llegar a considerarse como un empotramiento.

También aparecen unas vigas similares debajo de la mesa del altar, que se apoyan en los pilares.

LOCALIZACIÓN

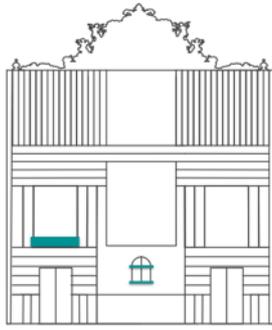
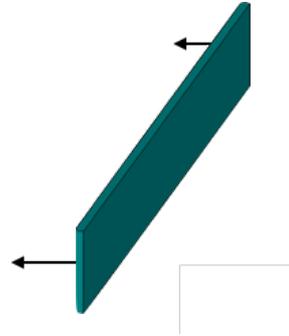


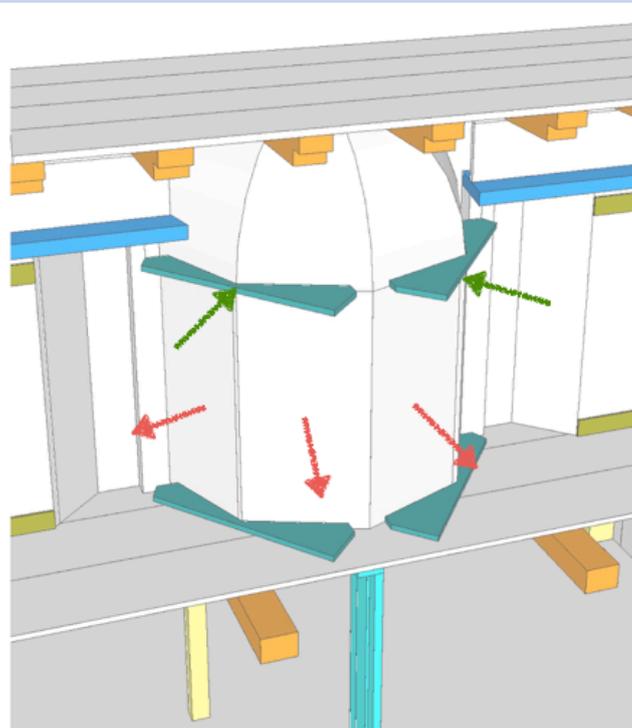
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

6

FUNCIONAMIENTO



ELEMENTO ESTRUCTURAL

DINTEL Y JAMBAS

DESCRIPCIÓN

El dintel es un elemento estructural lineal, que soporta el peso del retablo trabajando a flexión para que pueda existir un hueco. Las jambas son los apoyos puntuales sobre los que descansa el dintel.

LOCALIZACIÓN

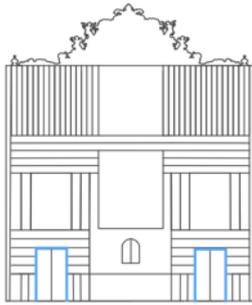
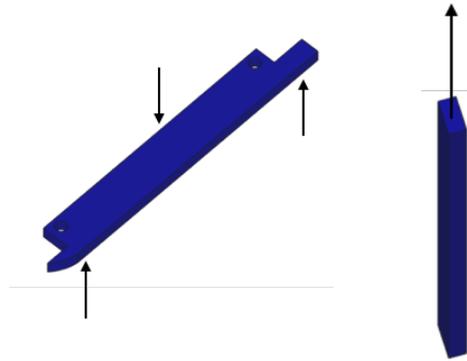


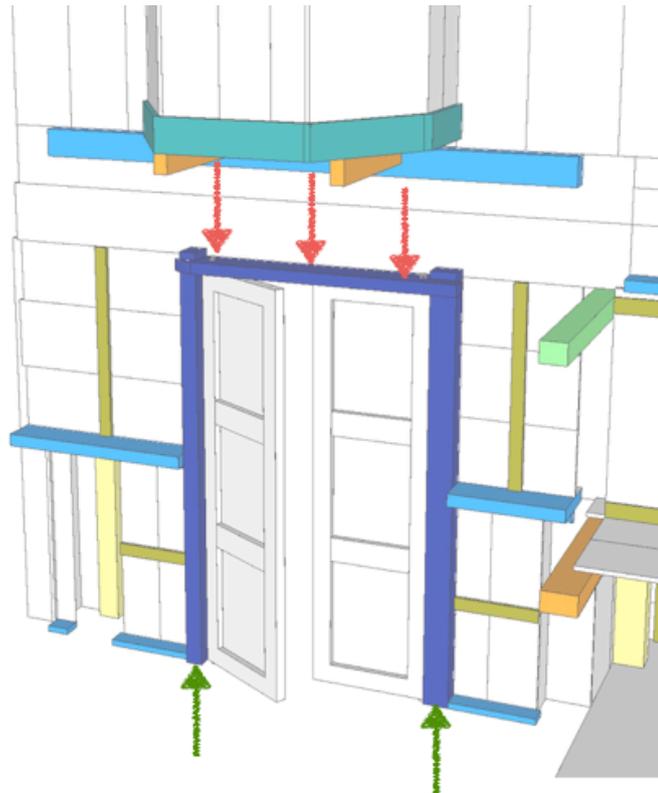
DIAGRAMA DE FUERZAS



Nº DE ELEMENTOS

2 + 4

FUNCIONAMIENTO



III.5.- INTERVENCIONES REALIZADAS

A raíz de la demolición del camarín de la virgen y de las dependencias bajas (s.XIX), a las que se accedía por las puertas laterales, se crearon nuevos “itinerarios” para acceder a las hornacinas de la Virgen del Buen Suceso y del Cristo de las Aguas. Esto se vio reflejado en la incorporación de nuevos elementos en el interior, como son las escaleras de acceso a la hornacina de La Virgen y la colocada en el último tramo hacia El Cristo. La entrada de estos nuevos elementos provocó, en algunos casos, la eliminación de elementos originales, tales como anclajes.

Además, esta estructura se ha visto reforzada en zonas puntuales, con pequeñas maderas a modo de tablas de sujeción y refuerzos de anclajes ya existentes.

A mediados del s.XIX, se modificó la mesa del altar. Se colocaron nuevos tanto su frontal como las tablas que forman la mesa en la cara externa del retablo. La madera, de pinsapo, se diferencia claramente del sagrario y de la madera original del retablo, tea.

En 2016, siendo la única intervención conocida llevada a cabo en el retablo, se realizaron trabajos en la zona del manifestador, de la mano del Grupo *Estudio5*, formado por los restauradores Luis Mora Moreno, Pablo Torres Luis y Leticia Perera González.

Estas tareas consistieron en:

- limpieza superficial y eliminación de barnices oxidados,
- fijación de la capa policroma,
- reintegración volumétrica (querubines y molduras)
- desmontaje de las puertas y estructura añadida en la intervención del s.XIX
- encolado del la misma
- estucado de lagunas
- reintegración cromática y protección final



Imagen 46. Estado de conservación antes de la intervención. Fuente: Pablo Torres Luis.



Imagen 47. Acumulación de residuos y restos de roedores en el interior del tambor. Fuente: Pablo Torres Luis.



Imagen 48. Cata de una policromía anterior. Fuente: Pablo Torres Luis.



Imagen 49. Resultado final tras la intervención. Fuente: Pablo Torres Luis.

III.6.- ESTADO DE CONSERVACIÓN

El origen de las alteraciones que sufren los retablos pueden estar ocasionadas directa o indirectamente por su entorno (ambiente-continente), por el envejecimiento natural de los materiales que lo constituyen, daños por uso o por consecuencias materiales producidas por intervenciones anteriores, que pueden suponer daños irreversibles en la arquitectura.

PATOLOGÍAS DERIVADAS DEL EDIFICIO.

Cuando el edificio se encuentra en buen estado, suministra el medio ideal para la conservación del retablo en el tiempo. Pero, si por el contrario, su estado es defectuoso, el edificio en sí mismo puede actuar como agente de deterioro en potencia para la preservación y óptimo mantenimiento de estos bienes, además de los restantes bienes histórico-artístico que albergue³⁸.

Las alteraciones derivadas del edificio pueden ser:

- estado deficientes su estructura: paramentos, cubierta (desplome, pérdidas...), pavimento, cimentación (en el caso que existan patologías provocadas por zonas colindantes al edificio).
- Instalaciones eléctricas adosadas, ancladas que ponen en peligro a las estructuras de madera.
- Sistema de canalización y desagües
- Existencia y origen de las filtraciones de humedad

La consecuencia más negativa que se puede producir es la pérdida de la estabilidad funcional o estática de sus elementos del retablo, parcial o total.

PATOLOGÍAS DERIVADAS DEL PROPIO RETABLO

El retablo, a su vez, puede tener alteraciones derivadas de:

- su propia naturaleza (peso de la estructura, materiales y técnicas empleadas)
- su uso (esculturas en hornacinas, actos culturales sistemáticos...)
- causas accidentales

Las causas abióticas o externas:

- ✓ La humedad y temperatura: entre las causas de alteración, siempre intervienen directa o indirectamente estos dos parámetros. La variación de humedad y temperatura puede provocar pérdida de policromía, pudrición de la madera (existencia de hongos).
- ✓ La contaminación atmosférica. La presencia de O₂ en el aire es un factor de degradación, ya que con él se desarrollan todos los procesos oxidativos (el O₂ afecta a los materiales; el exceso de humedad y poca luz producen un mayor daño). Además, / el sulfuro de Hidrógeno ataca los colores/ polvo y residuos ambientales favorece la presencia de insectos),
- ✓ La luz, tanto natural como artificial, puede ser causa de alteración. El poder degradatorio de la luz se debe tanto a las radiaciones visibles como a las no visibles. Las radiaciones infrarrojas se caracterizan por los efectos térmicos que producen, mientras que las ultravioletas, en el otro extremos del espectro,

³⁸ BATEA RESTAURACIONES (6 de agosto de 2012). Retablo de Horna de Villarcayo. [entrada en blog]. Batea Proyectos. Recuperado de [http:// https://www.bateaproyecto.com/blog](http://https://www.bateaproyecto.com/blog)



poseen suficiente energía por sí misma para provocar reacciones químicas en algunos materiales (decoloración de los pigmentos)

- ✓ La acción del hombre. Malas intervenciones como aplicación de productos, manipulación de la obra, mutilaciones o cambios de gusto, colocación de instalaciones eléctricas.

Las causas bióticas:

- ✓ ataque de organismos xilófagos (carcoma, ataca a todos los retablos de la isla)
- ✓ microorganismos (los daños son menos evidentes, oscurecimiento y cambio de color en la madera).

ALTERACIONES EN EL SOPORTE

De forma general, las alteraciones más recurrentes en el soporte derivan de la ineficacia de los sistemas de anclaje a la pared o a la arquitectura del retablo que pueden derivar en desplomes o vencimientos, con o sin rotura de elementos constitutivos; o bien de la incidencia de agentes microbiológicos (hongos y bacterias) y biológicos (insectos xilófagos, roedores, aves, etc) que lo debilitan. También es significativa, la pérdida de fragmentos y piezas, sin olvidarnos de las intervenciones anteriores, que en muchos casos, derivan en modificaciones de la morfología o del formato original.

En el caso del Retablo Mayor de San Francisco, las alteraciones que existen en el soporte tienen que ver, principalmente, con las modificaciones de los accesos y demolición del camarín y escaleras, que fueron desmontados para hacer un aprovechamiento de maderas³⁹. Esto trajo como consecuencia la inutilidad de los accesos del retablo.

Hoy, al acceder al interior a través de las puertas, nos encontramos una parte tapiada perteneciente a lo que anteriormente sería la entrada de la sala baja del camarín de la virgen.

Esta intervención fue realizada con un mortero tipo portland de mayor impermeabilidad y resistencia que el resto del paramento (de mampostería). Esto favorece la aparición de pequeñas fisuras y contribuye a que la humedad se focalice sobre el antiguo mortero. El muro en sus partes laterales presenta un mejor estado de conservación, dado que en las esquinas se utiliza mampuesto de mayor entidad que hace que la cantidad de mortero y el tamaño de las juntas sea inferior, evitando ese disgregamiento y presentando mayor resistencia.

Por otro lado, para poder alcanzar la hornacina de la Virgen del Buen Suceso, se colocó una nueva escalera de acceso en el lado del Evangelio. Debido al poco espacio en el interior, se optó por quitar uno de los anclajes originales del primer cuerpo, quedando el testigo en el muro.

De forma generalizada, el paramento vertical se encuentra en un avanzado estado de deterioro, debido principalmente al alto porcentaje de humedad que presenta. En la zona central, se aprecia disgregación del mortero de cal que une la mampostería. Esto afecta en gran medida a los anclajes de madera que penetran en el muro, y sumado a la pérdida de sección de los anclajes, hace que haya una holgura que en muchos casos evita la función principal para la que han sido creado: arriostrar la estructura del retablo.

³⁹ MARTÍNEZ, D. (1997), p. 279.

Ese alto porcentaje de humedad en el paramento también afecta a los anclajes que soportan el peso de la hornacina central, atacados por microorganismos.



Imagen 50. Vigas apoyadas de la hornacina central. Ataque de microorganismos. Fuente: de la autora.

ALTERACIONES EN LA POLICROMÍA

Cuando están policromados, por servir de base al conjunto pictórico, las alteraciones que se manifiestan en los soportes pueden repercutir negativamente, no sólo en su estructura, forma o tamaño, sino también en el estado de conservación de las capas de preparación y de policromía que lo recubre.

Los movimientos del soporte leñoso, muy higroscópico, son muy influyentes dentro de la aparición de craqueladuras y grietas, así como levantamientos y lagunas que afectan a la capa de policromía e incluso pueden llegar a todos los estratos hasta quedar visible el soporte. Hay que tener en cuenta que las capas superpuestas de la materia pictórica pierden su elasticidad a medida que envejecen, por lo que resultan incapaces de soportar las contracciones y dilataciones del soporte bajo el influjo de los cambios de temperatura y humedad⁴⁰ (imagen 53).

La zona del guardapolvos, en contacto directo con el paramento, es la más afectada. El soporte queda a la vista en toda su extensión y las tablas han experimentado movimiento, quedando separadas entre ellas (imagen 51 y 52).

Otro de los daños más visibles en la cara externa del retablo son ocasionados por la *oxidación de los calvos*. Utilizados como elementos de unión de molduras y elementos constructivos del retablo. Estos clavos, con el paso del tiempo, tienden a oxidarse y el hierro se va deslaminando poco a poco, produciéndose una hinchazón que va a repercutir

⁴⁰ VIVANCOS, V. (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Ed. Tecnos. p. 141.

directamente en las capas superpuestas de pintura y preparación. Esta hinchazón ocasiona alteraciones a nivel estético y a nivel conservativo, pudiendo llegar a agrietar y hacer saltar la pintura original. En el primer cuerpo, se aprecia a simple vista la oxidación de clavos en puertas y molduras (imagen 54).



Imagen 51 y 52. Estado de conservación de los guardapolvos. Lagunas que dejan a la vista la capa de preparación y el soporte, suciedad superficial y pérdida de sección de soporte. Fuente: de la autora.



Imagen 53. Estado de conservación de la peana del lado del Evangelio. Lagunas que dejan a la vista la capa de preparación y el soporte. Fuente: de la autora.

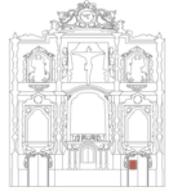
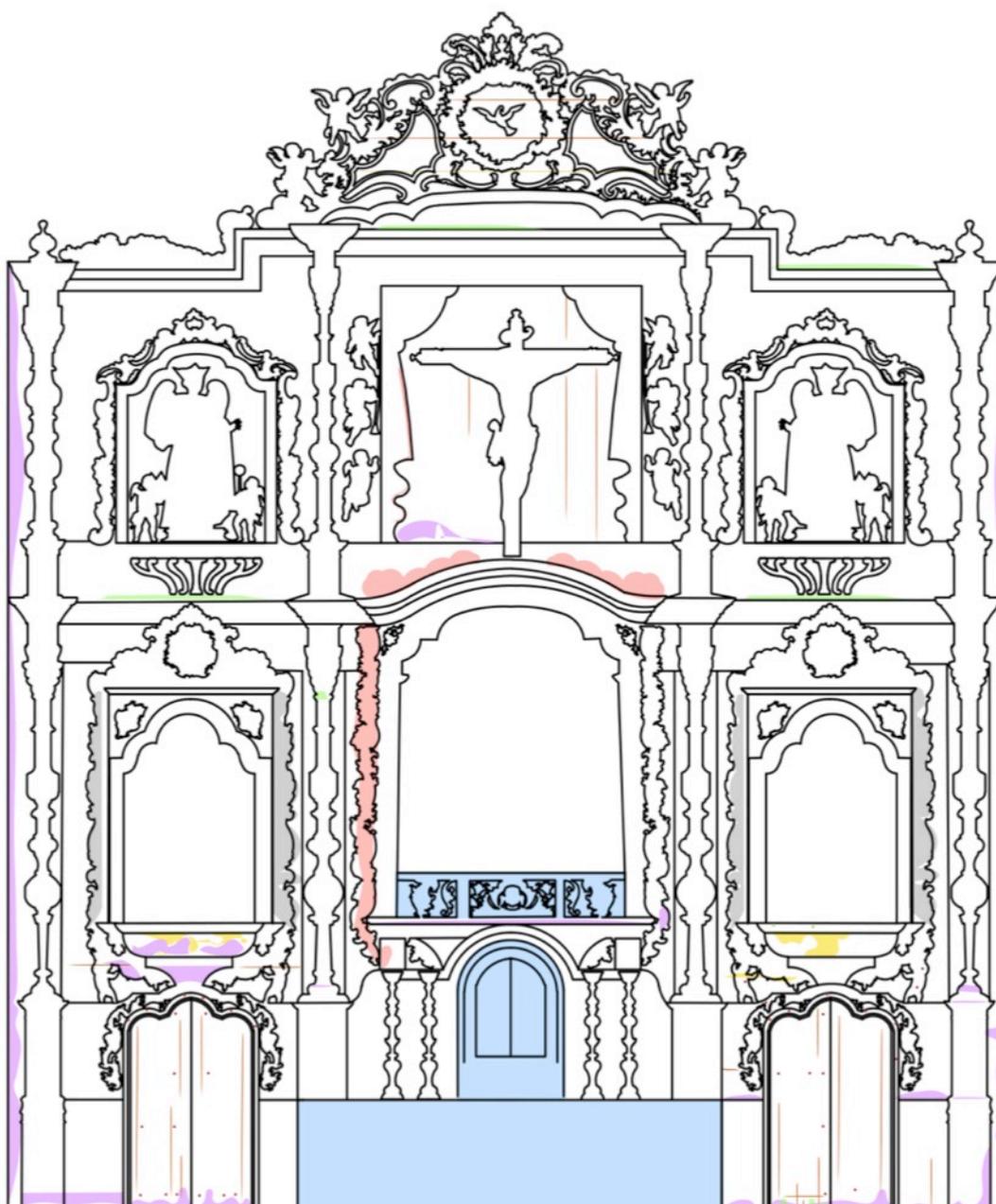


Imagen 54. Oxidación por clavos. Unión de maderas en las hojas de las puertas. Fuente: de la autora.



Imagen 55. Separación entre tablas que se hace visible en la cara externa. Fuente: de la autora.



- OXIDACIÓN POR CLAVOS
- LAGUNAS DE POLICROMÍA POR FILTRACIONES DE AGUA
- LAGUNAS DE CAPA DE PREPARACIÓN Y POLICROMÍA
- LAGUNAS DE CAPA POLICROMÍA/DORADO
- SEPARACIÓN ENTRE TABLAS
- ALTERACIÓN DE LA CAPA DE POLICROMÍA POR ACCIÓN DE LA LUZ
- PÉRDIDA DE SECCIÓN DEL SOPORTE MADERA
- AÑADIDOS NO ORIGINALES

Esquema 10. Mapa de daños. Estado de conservación de la cara externa del retablo. Fuente: de la autora.

IV.- CONCLUSIONES

La idea de abordar el estudio del sistema constructivo de este retablo de caja arquitectónica surgió cursando la asignatura de *Conservación y Restauración de Retablos*, del cuarto curso del Grado en Conservación y Restauración de BBCC. Esta asignatura fue impartida por Dácil de la Rosa y María Ángeles Tudela. Entre tantas horas de taller y dado mi interés por este campo, me propusieron continuar la línea de investigación a través del estudio del Retablo Mayor de San Francisco, intacto desde su construcción, accesible y no investigado hasta el momento en los aspectos técnicos y conservativos relativos a su estructura. Desgranar lo que quedaba oculto tras esa fachada fue un auténtico reto.

Al acceder por primera vez al interior del retablo, me llamó la atención ver la disparidad en cuanto a dimensiones y colocación de las tablas que conformaban el primer cuerpo, marcado por el aprovechamiento del material. El orden y simetría que privaba en la cara externa nada tenía que ver con la cara interna. Esto supuso una dificultad añadida a la hora de realizar las mediciones y croquis in situ, que terminaron simplificándose al volcar la información, para mejor entendimiento del sistema. A favor, contaba con un espacio que, aunque resultaba estrecho, se encontraba libre de escombros y sin utilidad de almacén, con los accesos en buen estado que permitían alcanzar el segundo cuerpo hasta la coronación desde el lado de la Epístola. El acceso del lado del Evangelio llegaba hasta la hornacina de la Virgen asumiéndolo a partir de ahí como simétrico al lado de la Epístola.

Teniendo como referencia el estudio técnico realizado al Retablo de la Virgen del Buen Viaje, que comparte el sistema de caja arquitectónica, pude reconocer los elementos estructurales coincidentes en los dos retablos, situarlos en la arquitectura y estudiar su funcionamiento en el conjunto estructural.

Esto se ha hecho de forma casi “didáctica” con el fin de describir la estructura y explicar cuáles son las cargas y esfuerzos del retablo y cómo logra mantenerse asentado. La elaboración de tablas explicativas con cada uno de los elementos estructurales pretende facilitar el entendimiento de la estructura y dar información clave al restaurador ante cualquier intervención sobre qué se debe y qué no se debe tocar.

Además de esa identificación de los elementos estructurales y la mazonería del retablo, el estudio de la cara interna de la arquitectura nos aportó datos que podrían llegar a ser relevantes desde el punto de vista histórico de la obra. La clara diferencia en cuanto a la disposición de las tablas a partir del segundo cuerpo, mucho más ordenadas que en el primero, pueden dar pistas sobre la no correspondencia entre un cuerpo y otro, que se ve de forma clara en la cara externa.

Aunque este TFG no se centró en el estudio técnico de la policromía sino en el del sistema constructivo, sería de interés para futuras publicaciones realizar estudios analíticos y poder comparar las técnicas de ejecución del primer y segundo cuerpo ya que nos podrían confirmar la hipótesis de que fueron realizados por diferentes pinceles, que viene reforzada por la diferencia en la distribución de tablas.

Esta línea de trabajo sigue abierta; con nuestra aportación damos un paso más al estudio de la tipología de caja arquitectónica, característica de los retablos rococó, de finales del s. XVIII, en Canarias. Queda pendiente comprobar la coincidencia de esta tipología constructiva con la totalidad los retablos catalogados como rococó chinesco, así como añadir a este listado otras arquitecturas coetáneas que comparten esta tipología constructiva



y que aún no han sido catalogadas. No obstante, ya en este proyecto se han incluido el Retablo de la Virgen del Buen Viaje, en El Tanque, y el Retablo Mayor de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, en Güimar, como dos arquitecturas pertenecientes al rococó chino y que son de caja arquitectónica.

Por otra parte, con este estudio técnico he podido aunar en cierto modo mis conocimientos en materia de edificación y los adquiridos en estos años de formación en el Grado de Conservación y Restauración de BBCC que estoy finalizando; he pretendido abordar el tema del sistema constructivo y estructural de este retablo desde el punto de vista técnico, con el máximo respeto y sensibilidad hacia un patrimonio que es nuestro, conociendo la responsabilidad que recae sobre nosotros, encargados de protegerlo y conservarlo.

Fernando Guerra- Librero, arquitecto y restaurador, afirma que *la estructura-construcción y el acabado externo, no deben tratarse por separado ya que ambos definen al objeto y su estrecha relación implica necesariamente la supeditación recíproca entre ambos*. Critica la falta de coordinación entre los grupos que se encargan de llevar a cabo las diferentes fases de conservación y el poco interés demostrado por algunos de los profesionales de la conservación a la hora de analizar y resolver técnicamente las lesiones derivadas de fallos estructurales.

Entendiendo esa falta de interés como más bien falta de información respecto al funcionamiento de la estructura, espero que este TFG pueda “dar luz” al interior de otros retablos de la misma tipología y ayudar al conservador-restaurador a descifrar ese cúmulo de información que se encuentra tras la fachada de estas máquinas ilusorias.



V.- BIBLIOGRAFÍA

BATEA RESTAURACIONES (6 de agosto de 2012). Retablo de Horna de Villarcayo. [entrada en blog]. Batea Proyectos. Recuperado de <http://https://www.bateaproyecto.com/blog>

CARRASÓN, A. (2004). Construcción y Ensamblaje de los Retablos en Madera. *Conferencias, Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2006, 16-19 noviembre. Madrid: Ge-IIC y la Universidad Literaria de Valencia.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, E. (s.f.). *Fundación del Patronazgo de la Capilla Mayor de la Iglesia del Espíritu Santo*. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

GIORGI, R. (2004). *Ángeles y Demonios*. Los diccionarios del arte. Barcelona: Ed. Electra.

GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan: “Aportaciones del arte canario a la retablística hispana. Los retablos de estilo rococó de Ycod de los Vinos. Probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso”. *Semana Santa. Revista de Patrimonio histórico-religioso de Ycod, Icod de los Vinos*: Comisión de Semana Santa, 2008, p. 17-24.

GUERRA-LIBRERO, F. (2004). Estructuras de Retablos. *Conferencias, Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2006, 16-19 noviembre. Madrid: Ge-IIC y la Universidad Literaria de Valencia.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (2013). Contribución a la retablística pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el Sur de Tenerife. En: *III jornadas de Historia del Sur de Tenerife*, Ayuntamiento de Arona, Arona. p. 403-422.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. “La capilla mayor del convento de San Francisco de Icod. Vicisitudes de su fábrica entre los años 1641-1759”, en *Fiestas de Septiembre. Icod de los Vinos, 1984* (Programa), Santa Cruz de Tenerife, 1984.

LÓPEZ PLASENCIA, J. (2002). La Orden seráfica en la plástica canaria. Iconografía franciscana del Barroco en la Pintura y el Grabado de la Villa de Los Realejos, Tenerife. Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura. (15) p. 319-358.

LORENZO LIMA, J.A. (2017): “Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual.” *Revista Vegueta*.

MORALES, A. J. (2003). Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación. *Bienes culturales, Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, Nº 2, p. 3-11.

MORENÉS GURRUCHAGA, P. (2014). *Trazado de un protocolo de desmontaje de Retablos a partir del estudio de la geometría, las estructuras y la materialidad de los realizados por Francisco Martínez de Arce*. (Tesis doctoral inédita). Universidad del País Vasco.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1982). Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife. En: *V Coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas de Gran Canaria. Tomo II, p. 693-727.

TUDELA NOGUERA, M. A. (2005). *El retablo barroco en Canarias. Tenerife, siglos XVII y XVIII*. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de La Laguna, La Laguna.

TUDELA NOGUERA, A., de la ROSA VILAR, D., ACOSTA RODRÍGUEZ, S. (2006). Un retablo rococó de caja arquitectónica. *Actas del 16 Congreso Internacional de Conservación y Restauración*, volumen II, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

TUDELA NOGUERA, A., de la ROSA VILAR, D., HURTADO de MENDOZA BERNAL, L. (2009). El retablo en la isla de Tenerife. Sistema constructivo y estructural. Estado de la cuestión. *Ponencia, Jornadas del grupo de trabajo de retablos GE-IIC*. Valencia.

TRUJILLO, A. (1977). *El retablo barroco en Canarias*. II volúmenes. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

VIVANCOS, V. (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Ed. Tecnos