

La restauración de bienes culturales como testimonio de un procedimiento multidisciplinar. Un ejemplo en el retablo del Gran Poder de Dios, Puerto de la Cruz (Tenerife)

Juan Alejandro Lorenzo Lima, Lucía Irma Pérez González,
María Fátima Hernández Díaz y Raquel Aránzazu Mallorquín Rocha

La intervención responsable sobre obras de arte constituye un momento irrepetible para profundizar en su estudio y análisis científico, ya que los procesos de restauración o los tratamientos de conservación a que suelen someterse aportan datos indispensables de cara a su conocimiento, puesta en valor y difusión con un criterio cambiante por la falta de consenso en los principios a seguir para ello. La multidisciplinaridad a que deben aspirar dichos procesos es un asunto que se establece como norma no reglada e interfiere en cualquier valoración de los propios bienes, de modo que resulta indispensable contar con un criterio lo más objetivo posible a la hora de definir los fundamentos de actuación más correctos¹. Afortunadamente, el mundo de la restauración no es ya un ámbito exclusivo de las Bellas Artes, sino que, por el contrario, integra a profesionales en diversas materias que compartimos inquietudes comunes, visiones a veces contrapuestas y, sobre todo, un interés latente por desentrañar la clave histórica y material de aquellas obras que son manipuladas con una metodología convincente. Por ese motivo, historiadores del arte y restauradores con formación específica solemos cooperar a la hora de afrontar un proyecto tan notable como el que se presenta ahora: la restauración integral del retablo que preside la imagen del Gran Poder en la parroquia matriz del Puerto de la Cruz, cuyo arduo proceso de rehabilitación comenzó el verano pasado y permite abordar su análisis con un punto de vista distinto al incidir por igual en su sustantividad histórica, los procedimientos constructivos y un exquisito tratamiento policromo en que se reproduce el «gusto moderno» que tanto ansiaban los clérigos y artistas de la Ilustración.

Lo expuesto aquí es una síntesis del trabajo desarrollado durante los últimos meses y surge con la aspiración de poner al día los estudios sobre una obra importante, ya que, como plantearemos más adelante, se trata de un ejemplo único en el Archipiélago al testimoniar las transformaciones estéticas en que se desarrolló la retabística local durante los siglos XVIII y XIX. Podría decirse que en la obra actual perviven componentes de hasta tres retablos diferentes, si bien ello no impide que cada uno de sus elementos constitutivos responda a un contexto concreto y a una etapa de esplendor para el culto que recibió la efigie titular, porque, al fin y al cabo, el retablo sintetiza la trayectoria devocional del Cristo que aún le da sentido con

⁽¹⁾ Así lo puso de relieve en Canarias un esclarecedor texto de AMADOR MARRERO, Pablo F.: «Principios y diferenciación en la intervención sobre obra sacra. El ejemplo de la Catedral de La Laguna», *Imágenes de fe* [catálogo de la exposición homónima]. La Laguna, Cabildo Catedral, 2000, pp. 25-28.

enorme aceptación popular. Así pues, historia, arte y cuestiones materiales se unen en este modesto artículo, cuya pretensión no es otra que ampliar la bibliografía que existe al respecto en Canarias desde 2002, año en que Amador Marrero publicó un documentadísimo estudio sobre el *Cristo de Telde* y su revelador proceso de restauración². A éste le han seguido otros títulos que explican pormenorizadamente la intervención sobre toda clase de bienes y un sinfín de capítulos en monografías o publicaciones específicas, aunque una última contribución libraria recogió nuestro proceder sobre obras importantes del patrimonio de Garachico³. Aún es pronto para establecer un balance de este bagaje historiográfico, pero resulta lógico que la fría exposición de datos y procedimientos técnicos esconda la dinámica de una actuación tan notoria sobre referentes de nuestro acervo cultural.

Con el paso del tiempo la restauración de bienes muebles ha dejado de ser una preocupación exclusiva de los organismos públicos, de forma que colectivos de toda naturaleza, particulares y responsables de parroquias e iglesias titulares se han esforzado por salvaguardar sus principales testigos artísticos. No cabe duda de que ello fortalece el vínculo existente entre la ciudadanía y su rico legado patrimonial, enfatizando a la vez una idea que primeras propuestas teóricas englobaron ya bajo presupuestos donde se aunaban por igual la universalidad metodológica y un localismo bien entendido. De hecho, tal y como previene normativa genérica de la UNESCO, su conservación debe efectuarse «con arreglo a las técnicas tradicionales mejor adaptadas a cada bien cultural, según los métodos y tecnología científicos y avanzados»⁴. En este sentido, la parroquia del Puerto de la Cruz constituye un ejemplo referencial para la isla de Tenerife y el resto del Archipiélago. En apenas una década sus feligreses han promovido la restauración de cuatro grandes retablos y un elevado número de obras de arte que guardan relación con el inmueble, además de alentar la rehabilitación de toda su estructura arquitectónica y dependencias anexas bajo presupuestos que a veces pueden resultar más o menos acordes con la normativa vigente, al juicio de los técnicos de patrimonio y –en un plano más cercano– a la opinión de cuantos sienten un interés variable por estas cuestiones.

Al margen de ello, lo acontecido en el templo portuense debe servir de incentivo para otros que han iniciado una política similar años antes. Recogiendo el testigo de una política impulsada por el Cabildo insular y el Gobierno de Canarias durante la década de 1990, sucesivas campañas y todo tipo de actividades permitieron recaudar los fondos suficientes para intervenir sobre los amplios retablos de Mareantes –con proyecto coordinado por Marcos Hernández Moreno, 2008– y de la Virgen del Carmen, trabajo del siglo XVIII que contrató el tallista francés Guillermo Veraud y fue restaurado por Luma Canarias Restauración a lo largo de 2008. La gestión del párroco Ángel Castro Martínez ha posibilitado que en los últimos años no decayera la aspiración de intervenir otras piezas señeras del recinto, al tiempo, eso sí, que se daba curso legal a nuevos proyectos de Greco, Gabinete de Restauración y Conservación sobre el *Vía Crucis* cerámico, el retablo del Gran Poder que nos ocupa ahora y el retablo de la Inmaculada o de los irlandeses con la actuación de un pequeño equipo que han dirigido Candelaria García y Raquel Trujillo. Para los meses venideros resta la restauración del púlpito neoclásico, de las andas del Corpus y de obras menores como la *Virgen de las Nieves* o la efigie genovesa de *San Patricio*, las últimas felizmente rescatadas del olvido. El «milagro» del Puerto de la Cruz reside en que buena parte de estas actuaciones se ha afrontado sin respaldo institucional en el plano económico, algo que resulta más extraño si atendemos a la difícil coyuntura en que nos encontramos inmersos y a las sumas que se manejan con el fin de atender proyectos de un costo excesivo por las dimensiones de los bienes a intervenir. Obviamente, este tipo de trabajos y la información que deriva de ellos han replanteado nuestro conocimiento sobre la parroquia y su rico legado patrimonial, una tarea en la que venimos trabajando desde hace tiempo y de la que esperamos ofrecer nuevos trabajos de investigación en breve. No obstante, tal y como se ha sugerido al principio, en este caso estudiaremos el retablo que preside la nave del Evangelio recurriendo a un punto

⁽²⁾ AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Telde, Ayuntamiento de Telde/Gobierno de Canarias, 2002.

⁽³⁾ AA VV: *Intervención en el Patrimonio Histórico de Garachico. Tres esculturas de la parroquia matriz de Santa Ana*. Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 2011.

⁽⁴⁾ *Recomendación sobre la protección de los Bienes Culturales Muebles*, 28/XI/1978. Cfr. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13137&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

de vista multidisciplinar o –mejor aún– para nada excluyente ni contrario a sus sugestivas fluctuaciones estéticas.

PARTE I: Valoración histórico-artística

Al margen de otras interpretaciones posibles, el retablo del Gran Poder es primordial por su lectura histórica, estilística y representativa. Pocos ejemplares canarios de los siglos XVIII y XIX cuentan con la valía que pormenorizaremos a continuación, hasta el punto de que lo sucedido a su alrededor cobra tanta importancia como la obra en sí misma. La atención de los investigadores previos se ha centrado exclusivamente en la cualidad estética o formal, descuidando sin querer el contexto que posibilitó su ensamblaje y las reformas de todo tipo que ha padecido con el paso del tiempo⁵. Podría decirse que en esta ocasión la obra es tan importante como lo que subyace tras ella, de forma que dicha intrahistoria o discurso cultural no debe eludirse para alcanzar una interpretación más completa de su existencia. Este hecho explica que lo planteado ahora sea una lectura novedosa de la trayectoria estética y devocional en que se inscribe, porque –no olvidemos– todos los retablos cumplían una función litúrgica y de ella derivaron aspectos tan importantes como su tipología, uso y ornato⁶.

La forma de exponer dicha evolución varía si concedemos un protagonismo mayor o menor a ciertos aspectos, pero finalmente hemos optado por enumerar sus tres grandes intervenciones en relación con el contexto que les dio sentido. Es cierto que ello no supone una novedad metodológica si atendemos a lo publicado en la Península desde la década de 1980⁷, pero al menos resulta clarificador para el contexto insular porque los principales referentes para su análisis inciden sólo en el aspecto material. Debemos concienciarnos de que el retablo es algo más que una necesidad temporal o una expresión plástica de diversos artistas que se unen con un fin creativo y cultural. Precisamente, a ese principio o premisa nos acogemos en los próximos epígrafes para demostrar la valía del ejemplar que se estudia aquí de modo detallado.

Al inicio: El Cristo del Gran Poder y un Retablo Salomónico

Los orígenes del retablo que tratamos están vinculados con la efigie que lo preside aún y con el auge devocional que alcanzó en los primeros años del siglo XVIII, es decir, al tiempo de producirse su entronización o llegada al templo en circunstancias que todavía resultan desconocidas. A pesar de la importancia alcanzada por su culto en los últimos siglos y las múltiples interpretaciones que se han publicado sobre ese hecho⁸, no sabemos nada en firme acerca de los motivos que incitaron a que el capitán Pedro Martínez Francisco, su supuesto donante, hiciera entrega de ella antes de 1708. Álvarez Rixo plantea que de ese año databa la primera noticia sobre el Cristo en un libro de fábrica ya perdido o desaparecido⁹, aunque otros investigadores que tuvieron acceso a él con posterioridad adelantan tal referencia hasta 1706¹⁰. Esta disparidad de criterios no debe tomarse como algo contradictorio, porque, como sentenció el autor decimonónico, el dato no es concluyente e incita a múltiples interpretaciones. De hecho, el mismo Rixo se aventuraba a señalar que «existía desde principios del siglo [...], o quizá antes»¹¹.

Resulta imposible esclarecer algo más este acontecimiento al no haber noticias claras sobre él en la mucha documentación que hemos revisado hasta ahora, pero si aceptamos como válida la mediación del capitán Martínez cabe pensar que la entronización del Señor debió efectuarse con posterioridad a 1702. Para ello resulta indispensable una memoria que el propio donante elevó al Obispado en junio de ese año requiriendo la cesión de una sepultura para sí mismo y sus descendientes, que se situaba junto al arco de la capilla de Ánimas, y un altar ya desaparecido de San Vicente Ferrer en la nave del Evangelio. Declaraba entonces sus atenciones hacia el templo y no aludió en ningún momento a la donación de la efigie, algo

⁽⁵⁾ En esta línea deben inscribirse los juicios de cuantos investigadores y cronistas se han referido a él, aunque conviene resaltar las aportaciones más notables de TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «Manuel Antonio de la Cruz, pintor del siglo XVIII. Retablo del Gran Poder de Dios», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23/1/1958; TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1977, t. I, pp. 111-113; y CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750-1809)*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 1982, pp. 58-59.

⁽⁶⁾ Cuestión sobre la que existe una amplia bibliografía, aunque para su conocimiento debemos recordar el trabajo compilador de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «El retablo en el marco de la litúrgica, del culto y de la ideología religiosa», *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 13-27.

⁽⁷⁾ Cuyos avances sintetizó MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco español*. Madrid, ed. Alpuerto, 1992.

⁽⁸⁾ No vamos a profundizar en ellas porque han sido recogidas por VIALE ACOSTA, Fernando: *El Puerto de la Cruz y el culto a San Telmo, al Gran Poder de Dios y a la Virgen del Carmen: análisis para su historia*. Puerto de la Cruz, Asociación de vecinos de la Peñita, 2003. Sin embargo, no debe obviarse que éste y estudios anteriores manifiestan pocos adelantos en la investigación de archivo. Por lo general se limitan a exponer lo ya publicado sobre el tema y los apuntes que autores como Álvarez Rixo o Ruiz Álvarez dejaron escritos al respecto. De ahí que convenga analizar estas cuestiones recurriendo a fuentes primarias, ya que así evitaremos contradicciones y la reinención de noticias que carecen por ahora de respaldo documental.

⁽⁹⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava. 1701-1872*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz/ACT, 1994, p. 14.

⁽¹⁰⁾ TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife, s. n., 1966, pp. 31-34.

⁽¹¹⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava*. Arrecife, Ayuntamiento de Arrecife/Cabildo de Lanzarote, 2003, p. 86

⁽¹²⁾ AHDLL: Fondo histórico diocesano. Documentación organizada por pueblos. Legajo 37, expediente sin clasificar.

⁽¹³⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, pp. 36, 527.

⁽¹⁴⁾ APPBA: *Libro II de bautismos*, f. 71v.

⁽¹⁵⁾ FPPF: *Libro III de entierros*, f. 209r.

⁽¹⁶⁾ FPPF: *Libro IV de entierros*, f. 58v.

⁽¹⁷⁾ Omitimos su exposición circunstanciada al pie porque serán incluidas en un trabajo en preparación, donde se reconstruye con abundante material inédito la biografía del capitán Martínez Francisco y de otros patrocinadores del templo.

⁽¹⁸⁾ AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.822 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera, 2/V/1734], f. 85r.

⁽¹⁹⁾ Cuestión bastante reveladora al saber que, entre otros temas, dichas pinturas representaban a un elevado número de santos, escenas bíblicas, figuras de Cristo, Vírgenes como la de Guadalupe debido a sus contactos con América o asuntos de gran interés iconográfico al efigiar «la muerte hiriendo a una dama». Cfr. AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3827 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera, 19/II/1748], ff. 203r-216v.

⁽²⁰⁾ AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.822 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera, 2/V/1734], f. 82r.

⁽²¹⁾ FPPF: *Libro IV de entierros*, f. 58v.

⁽²²⁾ FPPF: *Libro III en entierros*, f. 209r.

extraño si atendemos a su temprano éxito devocional y al protagonismo que ello le concedería de cara a obtener el derecho sobre tal propiedad. Abunda en esta hipótesis la circunstancia de que en su petición sí mencionara otras dádivas a la parroquia, refiriendo explícitamente una limosna de 100 reales y textiles como «un terno acabado de damasco carmesí con galón de oro y un vestido de lampazo blanco asimismo con encajes finos a la imagen de Nuestra Señora de la Peña»¹². Aunque resta documentar la participación efectiva de Martínez, la fecha del encargo o el origen de la talla, lo interesante ahora es que tal cesión fue indispensable para que presidiera cultos de diversa naturaleza y un retablo notable, acorde en todo con los modelos de tipo salomónico que tanta fama habían alcanzado en la isla desde la década de 1680.

Álvarez Rixo previene que la imagen fue colocada de inmediato en la nave del Evangelio y que su patronazgo era «del pueblo», por lo que debemos limitar la capacidad de actuación que tanto su posible comitente como otros fieles tuvieron de cara a un patrocinio sobre la talla, su altar y los oficios que empezaría a centrar durante Semana Santa. Por ello conviene investigar en profundidad la biografía del capitán de artillería Pedro Martínez, de quien sí conocemos el vínculo que sostuvo con individuos notables de la sociedad portuense y una dedicación abnegada a toda clase de responsabilidades públicas¹³. Originario de La Palma, nació en Breña Alta cuando mediaba el año 1684¹⁴ y casó luego con la joven María de Flores. De dicho enlace nacieron varios hijos –entre ellos el franciscano fray Pedro Martínez–, y falleció en el Puerto de la Cruz en mayo de 1734¹⁵, de modo que su viuda pudo sobrevivirle nueve años más¹⁶. Tal vez la información contenida en los protocolos notariales ofrezca algún dato nuevo sobre su intermitente actividad de patrocinio, pero muchas escrituras consultadas refieren sólo la protección dispensada a sus hijos, la compraventa de propiedades en varias localidades del norte de Tenerife y asuntos derivados de viajes a Nueva España, la elaboración de vino y su venta posterior¹⁷. En cualquier caso, sorprende que Rixo no le mencione como comitente en sus documentadísimos ensayos sobre la localidad o que el testamento mancomunado de Martínez y su esposa tampoco refiera la donación que pudieron efectuar a la parroquia años antes, algo insólito si atendemos al cúmulo de imposiciones piadosas que solía completar una cesión de tal calibre en esos momentos. El único documento donde ambos citan al Gran Poder es la declaración testamentaria ya citada, puesto que en ella designaron a su cofradía y a otra radicada en el convento franciscano del mismo Puerto de la Cruz como últimas beneficiarias de un vínculo instituido con bienes de su propiedad¹⁸.

Igual de extraño es que no se hiciera mención al Señor ni a sus enseres de culto cuando en 1748 tuvo lugar la partición de los bienes que dejaron a sus hijas Luisa Elena y María Josefa Martínez Flores, de forma que entre las muchas pinturas y láminas que José Tomás Pablo evaluó en el domicilio familiar no se encontraba una vera efigie suya ni otra representación análoga¹⁹. Lo que sí sabemos, en cambio, es que los intereses piadosos del matrimonio Martínez Flores se centraron en el convento ya citado de San Juan Bautista, donde ambos fueron sepultados finalmente y donde –aquí radica lo importante– por vía testamentaria impusieron la celebración de misas coincidiendo con la festividad estival de San Lorenzo. No conocemos más alusiones ni al Gran Poder ni a su cofradía, aunque sí a la de la Inmaculada porque María de Flores fue camarera de dicha efigie y pidió ser enterrada en las sepulturas disponibles para sus integrantes junto al retablo mayor²⁰. Al final de su vida estuvieron vinculados a diversas hermandades de la parroquia y de la misma iglesia franciscana, ya que en el caso de María de Flores las del Santísimo, la Virgen de la Peña y la Inmaculada celebraron oficios por su alma en los días siguientes al entierro²¹. Más sorprendente es que los cofrades del Gran Poder no dedicaran una misa o responso de difuntos a quien pudo hacerles entrega de su escultura titular, pues consta que en la parroquia sólo sufragaron tales oficios las corporaciones del Santísimo y de la Virgen de la Peña²². Como es lógico, todo ello invita a replantear el papel de Martínez Francisco como donante

de la imagen e impulsor de su culto en un periodo de muchos cambios para la religiosidad local, un hecho del que, por otra parte, no existen más noticias que una hipótesis sugerida en la prensa periódica desde 1938²³. Quizá a partir de ella surgiera el mito historiográfico que tanto ha distorsionado tal acontecimiento, pues, como quedó dicho más arriba, en los muchos documentos del siglo XVIII que hemos revisado no se hace alusión a ese suceso ni a los prodigios que evitarían entonces un más que improbable envío hasta La Palma.

En este ambiente de efervescencia devocional debió gestarse la construcción del retablo salomónico donde la escultura fue colocada en un primer momento, ya que, siguiendo de nuevo a Álvarez Rixo, en enero de 1708 el visitador y beneficiado de La Orotava Martín Bucaylle Manrique de Lara reconoció por vez primera «el altar e imagen del Poder de Dios»²⁴. Esta cita es del mayor interés y refiere igualmente que «al tiempo de la fundación de la iglesia no consta que tal hubiese»²⁵, de modo que su construcción podría enmarcarse en los años que siguieron a la consagración del nuevo inmueble parroquial en 1697. Se inscribe, por tanto, en un periodo de intensa actividad artística que coordinó el párroco Mateo de Sosa, cuyo objetivo no era otro que aunar iniciativas privadas y colectivas de cara al ornato de un edificio amplísimo con tres naves y pocas dotaciones económicas. La identificación entre ese altar de 1708 y el primer retablo de orden salomónico resulta probable, porque, precisamente, en los primeros años del siglo XVIII pudo ultimarse el montaje de los tres grandes conjuntos del mismo canon que la parroquia conserva aún.

Es posible que el primero en construirse fuera el existente en la capilla de los irlandeses que Bernardo Valois remató con ayuda de sus hermanos Patricio y Nicolás, ya que hay noticias sobre su dotación al tiempo que dicho comitente tomó posesión del recinto en septiembre de 1700²⁶. Algo posteriores serían el de Mareantes o San Pedro que preside la nave de la Epístola, cuya inscripción en el banco aclara que fue construido al tiempo que Juan Francisco Ferrara ostentó la mayordomía de dicho gremio entre al menos 1699 y 1723²⁷; y en 1707 los vecinos decidieron erigir el que preside la capilla mayor con sus propios caudales, si bien desde el año anterior habían reunido un total de 7.690 reales antiguos para ello²⁸. Algo similar sucedió con el «retablito» de la capilla de Ánimas que el capitán Juan Rodríguez Lindo había erigido previamente, pero cabe la posibilidad de que ciertos elementos de él, como la predela y el frontón partido, se hayan reutilizado para habilitar la hornacina que exhibe imaginería de escaso mérito artístico en el baptisterio. Álvarez Rixo planteaba ya que era un altar antiguo –algo que podrían confirmar sus decoraciones de estética manierista, previa a los recursos de tradición salomónica que comentamos– y que hasta el desmonte lo presidió un cuadrado «que habían descolgado por viejo», aunque su instalación en la capilla sacramental está perfectamente documentada en 1864²⁹. Este panorama debe extrapolarse a otros retablos de origen seiscentista presididos por el Cristo de la cofradía de la Misericordia y San Vicente Ferrer, que existían como tal antes de 1724 y fueron retirados a finales de siglo por mandato del obispo Antonio Tavira³⁰.

No existen muchas noticias sobre las cualidades de este primer altar del Gran Poder, pero pueden plantearse nuevas hipótesis sobre él si nos atenemos a la estructuración del retablo actual y, sobre todo, a la diferenciación tan clara de materiales entre la «obra antigua» y lo añadido a raíz de la reforma neoclásica. Su análisis nos lleva a pensar que en términos generales no perdió la volumetría y estructuración originaria, de forma que, como el ejemplar coetáneo de Mareantes o San Pedro, presentaba un mayor desarrollo de la componente vertical con igual distribución en tres calles, dos cuerpos y ático, además de contar con un potente banco y la mesa de altar donde se ubicó permanentemente un sagrario de menor tamaño que el actual. De él sí existen algunas noticias porque los visitadores reconocieron su estado al frecuentar el templo³¹ y los mayordomos del Señor se encargaron de

⁽²³⁾ Es probable que no fuera la primera vez que se publicó tal idea, pero, como transmitía entonces el cronista local, «cuenta la tradición portuense que el capitán de artillería Pedro Martín Francisco fue quien encargó a Sevilla esta milagrosa escultura, allá por los primeros años del siglo XVIII». Cfr. MONTES DE OCA GARCÍA, F[ranco] P[edro]: «La imagen del Gran Poder (su origen, milagros y un recuerdo)», *Amanecer*, Santa Cruz de Tenerife, 14/IV/1938.

⁽²⁴⁾ Al parecer con apunte incluido en el ya desaparecido *Libro I de mayordomía de fábrica*, f. 96.

⁽²⁵⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, p. 14.

⁽²⁶⁾ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Burguesía británico-irlandesa y patrocinio artístico en Canarias durante el siglo XVIII. Nuevos comentarios sobre Bernardo Valois [1663-1727] y su entorno», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 108 (2011), pp. 132-135.

⁽²⁷⁾ Agradecemos este dato al investigador Eduardo Zalba González.

⁽²⁸⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, p. 14.

⁽²⁹⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, p. 464; y ZALBA GONZÁLEZ, Eduardo: «Las andas del Corpus del Puerto de la Cruz (siglos XVIII-XIX). Platería, mecenazgo y significación histórica», *Revista de Historia Canaria*, núm. 189 (2007), pp. 178-179.

⁽³⁰⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 85.

⁽³¹⁾ Cfr. FPPF: *Libro de mandatos (1727-1844)*, s/f.

⁽³²⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

su aseo con el paso del tiempo, así como de sustituir periódicamente bisagras, cerraduras y toda clase de visos³².

Del armazón de orden salomónico perviven los elementos estructurales de mayor entidad, ya que sus piezas lignarias podrían corresponderse con las que presentaban mejor estado de conservación al estar constituidas con incorruptible madera de tea. No en vano, partes de él pueden localizarse aún en el basamento, en el banco, en el frontal interior, en los tablones que posibilitan la distribución de buena parte de las columnas, en los cornisamentos de todos los cuerpos y en el remate, si bien no siempre con la apariencia primitiva. Asimismo, el análisis circunstanciado del retablo y la visualización de su parte posterior han permitido calibrar el alcance de la reforma de Manuel Antonio de la Cruz, ya que, por ejemplo, en la cara trasera varias columnas presentan todavía el ornato en relieve con las habituales hojas de parra; y en este sentido, ha sido una verdadera sorpresa comprobar que en ciertas partes –y sobre todo en los flancos de las hornacinas del primer cuerpo– los listones de madera que ahora sustentan molduras presentan en el lado posterior antiguos motivos de talla, sin duda con recursos de sesgo seiscentista. Ello deja entrever que la actuación de 1809 reutilizó el antiguo esquema organizativo y todo tipo de materiales, obviando, eso sí, los paneles o listones de talla para obtener superficies lisas donde recrear marmolados que eran acordes con el «gusto moderno».

Lo que también queda claro es que el retablo permaneció sin policromar en buena parte de su superficie, pues a la hora de citar la reforma neoclásica Álvarez Rixo recordaba la «oscura madera» con que fue ensamblado. Ello permite diferenciar su apariencia de la perceptible en el resto de obras salomónicas de la parroquia, porque, entre otros, el de la capilla Valois reproduce motivos acordes con el tiempo en que era construido con tonos vivos y un marmolizado multicolor para el fondo de las hornacinas³³, el de Mareantes ya era sabido que lo doró y pintó José Antonio de Acevedo [...1699-1716] durante 1714³⁴, y el mayor no recibiría recubrimiento pictórico en toda su superficie hasta 1765³⁵. Además, a diferencia de los últimos y como sucede en la actualidad, el ornato de la parte superior se solventó con pinturas de diversa iconografía y no con relieves de alto volumen, tal y como sucede en otro ejemplar del mismo tipo que subsiste en la parroquia matriz de La Orotava. Lamentablemente, no conocemos la identidad de los maestros que atendieron dichas labores pictóricas y el motivo de un número indeterminado de cuadros que resguardaba en lo alto la hornacina central, a buen seguro sin describir un programa ideado para dicho emplazamiento.

La única noticia de que disponemos al respecto se limita nuevamente a un apunte de Álvarez Rixo, quien aclaró a mediados del Ochocientos que en el lugar ocupado ahora por el lienzo de la *Resurrección de Lázaro* se emplazaba otro «de un crucifijo regularmente pintado, a cuyos pies estaban de medio cuerpo de tamaño natural un jesuita con su libro en las manos, y de otro un peregrino». Ambos personajes eran «de las cosas más bien pintadas y naturales que se pueden ver», ya que «la vista la tienen inclinada hacia arriba, a la efigie. Y estoy cierto –continúa el mismo autor– que puestos en lugar conveniente donde se cubriese el Cristo cualquiera les oíría hablar». Lástima que después de su retirada en 1809 no hubiese interés por conservar dicha pintura en la parroquia, porque gracias a Rixo sabemos que entonces fue entregado al clérigo Nicolás Valentín Hernández. Tras su fallecimiento Julián Delgado lo adquirió con el propósito de decorar el domicilio familiar y allí se pierde su rastro a finales del siglo XIX³⁶, por lo que resulta difícil obtener una pista fiable para conocer su paradero actual si es que realmente existe. Al margen de ello, en relación con esta obra ya desaparecida se antojan interesantes dos cuestiones. Una tiene que ver con los calificativos tan elogiosos que le dedicó un personaje de sensibilidad clasicista como Álvarez Rixo, siempre parco en las descripciones de obras que no mostraran alta calidad; y la otra con su propia iconografía, puesto que los personajes referidos podrían identificarse con San Francisco Javier en calidad de evangelizador de la India y San Ignacio de Loyola

⁽³³⁾ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «*Burguesía...*», p. 134.

⁽³⁴⁾ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo insular de Gran Canaria, 1986, pp. 94-95.

⁽³⁵⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 85.

⁽³⁶⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 86.

como autor de los famosos *Ejercicios Espirituales*, texto de referencia para el clero insular durante los siglos del Barroco.

Lo extraño es la notoriedad alcanzada por dichos santos en el contexto de un retablo parroquial, presidido por un Cristo y –no olvidemos– con patronato popular, algo más complejo si atendemos al hecho de que las devociones jesuitas no alcanzaron un predicamento notable en los templos del Puerto de la Cruz. No en vano, el único testimonio que hemos documentado al respecto guarda relación con la voluntad que ciertos vecinos de La Ranilla expresaron de dedicar misas a San Francisco Javier en la ermita de la Peñita. Sin embargo, a diferencia de lo que planteamos en principio³⁷, la pequeña imagen de ese santo que conserva la parroquia del barrio debe arrojar una cronología posterior a dichas imposiciones. Así lo avala su acabado y la circunstancia de que el atuendo policromo da cabida a elementos de estética rococó, popular sobre todo durante la década de 1760. Todo ello y la ausencia de noticias sobre este tipo de devociones en los muchos testamentos de la época deja entrever que la colocación de dicho cuadro en la parroquia matriz obedeció a razones excepcionales, quizá a una donación o inquietud particular que desconocemos por ahora.

Igual de difícil resulta precisar si este primer retablo contaba con tres hornacinas en el primer cuerpo, aunque las cuentas de 1768 refieren el pago de «hierros y vergas para los nichos». Sin embargo, tal suposición parece probable porque la iglesia contó desde el siglo XVII con una efigie de la *Dolorosa* o *Soledad* en diversos emplazamientos; y en lo referente a *San Pedro penitente* el protagonismo es mucho más significativo, ya que un inventario parroquial podría confirmar la existencia de tal efigie en 1724³⁸. Lo interesante es constatar que esta representación pasionista y otra de *San Pedro* papa que presidió un tiempo el retablo de Mareantes quedaron integradas en los cultos de la cofradía del Gran Poder, hasta el punto de que sus cuentas pormenorizan gastos relativos a los sermones de su fiesta en junio, el atuendo de ambas, los atributos que poseyeron en un momento dado y el resto de objetos procesionales³⁹. A propósito de este hecho tampoco podemos obviar que el obispo Dávila y Cárdenas certificaba ya en 1733 que la hermandad del Cristo «está agregada a la de San Pedro y cuidan de ella los venerables sacerdotes»⁴⁰. En cualquier caso, al amparo de estos acontecimientos y de muchas celebraciones religiosas se produjeron modificaciones en la estructura del primer retablo salomónico que tratamos.

Añadidos del Siglo XVIII: ¿Un trabajo más de José Tomás Pablo?

La popularidad que el Señor del Gran Poder adquirió en la feligresía portuense y en localidades cercanas resulta perceptible en todo lo que rodeó al propio Cristo, a su cofradía y a los espacios de culto que vino presidiendo desde principios de siglo. Existe toda clase de referencias sobre este tipo de iniciativas durante las décadas de 1730 y 1740, cuando los responsables de su cuidado compraron velos, manteles y enseres de diverso origen para adornar el retablo. Buena parte de estas adquisiciones se debieron al clérigo José Antonio de Vera y Cardo, quien además hizo donación de ciertos bienes para el ornato de la efigie. Lo interesante es que al testar en agosto de 1746 declaró haber costeado la «vidriera» del nicho, el acabado de un sagrario nuevo, un copón de plata, jarras y diversos ramos de flores⁴¹. En efecto, sus disposiciones testamentarias describen los proyectos que emprendió como mayordomo y confirman que antes de firmarlas contrató unas andas para el uso del Señor y de la Virgen de la Peña, de forma que no dudaría al señalar entonces que el maestro Guillermo Veraud había recibido ya todo su importe y estaba obligado a concluirlos en breve⁴². Cabe la posibilidad de que este tallista fuera quien efectuó las primeras reformas sobre el retablo salomónico, puesto que se conocen otros trabajos suyos en la localidad⁴³ y el sagrario «nuevo» pudo platearse al tiempo que Vera ajustaba en 1739 la hechura de un copón «para el [...] altar de la santísima imagen del Gran Poder de Dios»⁴⁴. Si hemos constatado

⁽³⁷⁾ Véase al respecto LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Arte y espiritualidad jesuita en Canarias. Un ejemplo a través del colegio de San Luis Gonzaga, La Orotava», *XVIII coloquio de Historia Canario-Americana (2008)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2010, pp. 439-469.

⁽³⁸⁾ Así lo deducimos de referencias extraídas del primer y ya desaparecido libro de fábrica, donde constaba en 1724 la existencia de una efigie de San Pedro sin citar su cualidad de pontífice o penitente. Cfr. RUIZ ALVAREZ, Antonio: «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. La Semana Santa en 1751», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22/III/1967.

⁽³⁹⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

⁽⁴⁰⁾ FPPF: *Libro de mandatos (1727-1844)*, s/f.

⁽⁴¹⁾ HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio: «La iglesia matriz del Puerto de la Cruz y sus benefactores» *V coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1986, t. II, pp. 366-367.

⁽⁴²⁾ AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.826 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera,], f. 167r. Dio noticia de ello RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: «Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife», *V coloquio...*, t. II, p. 712.

⁽⁴³⁾ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: «Los maestros retablistas...», pp. 711-719.

⁽⁴⁴⁾ Así lo especifica una inscripción grabada al pie. Cfr. PÉREZ MORERA, Jesús: «Cristo Altar. Vaso Sagrado y Sol Radiante», *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* [catálogo de la exposición homónima]. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 2001, p. 166.

que la instalación de los vidrios requirió de un dispositivo líneo para colgar los velos que resguardaban a la efigie en su hornacina, aunque se antoja temprana la datación de cristales europeos con el fin de garantizar su conservación. De hecho, esta novedad no resultaría extensible a otros retablos de la parroquia y permitió que las exposiciones de la imagen tuvieran un mayor boato. Tal fue así que asientos contables refieren la necesidad que existió de contar con al menos dos velos diferentes: uno de damasco al exterior y otro de clarín para el interior⁴⁵.

⁽⁴⁵⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

Al margen de estas actuaciones menores, ahora sabemos que los trabajos de mayor consideración sobre la estructura salomónica no se produjeron hasta la década de 1760. Esta tardanza queda justificada porque con anterioridad los mayordomos de la cofradía centraron su interés en renovar los principales enseres del culto. De hecho, en 1748 el pintor José Tomás Pablo [...1718-1778] diseñó un nuevo trono que fue dorado por él mismo en los años siguientes, en 1753 el platero Alonso de Sosa [1693-1766] cubrió con plancha de plata la peana o asiento de la imagen, y dos años más tarde el imaginero Sebastián Fernández Méndez [1700-1772] esculpiría en Santa Cruz los angelotes cordoneros que aún flanquean su representación, aunque el policromado de ambos corrió a cargo del propio Pablo⁴⁶. No cabe duda de que este adecentamiento del aparato procesional es coetáneo de medidas que garantizaron el éxito del Cristo entre los fieles, ya que, por ejemplo, a mediados de siglo creció el volumen de imposiciones piadosas que se servían en su altar y los ingresos de una cofradía cada vez más influyente.

⁽⁴⁶⁾ Existe mucha bibliografía sobre estas piezas, aunque conviene recordar las primeras noticias publicadas al respecto por RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: «Estampas históricas. En torno a la imagen del Gran Poder de Dios: los angelotes, el trono y la peana», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11/VI/1956; y «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. Los tronos de nuestro Señor del Gran Poder los trazó, doró y pintó José Tomás Pablo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9/IV/1966.

Varios acontecimientos otorgaron preeminencia al retablo del Gran Poder en su primera apariencia salomónica, de modo que durante la década de 1740 fue elegido para albergar el sagrario auxiliar y servir de comulgatorio. De ahí que, al encontrarse de visita en la localidad durante las navidades de 1750, el obispo Juan Francisco Guillén ordenara la construcción de una lámpara de plata que iluminase permanentemente al Santísimo y al Señor. Ofreció diversas alternativas para ello y con el fin de no gravar los ingresos de la hermandad permitió que su mayordomo nombrase a la persona idónea para recabar el suministro de aceite, a la vez que para pedir limosnas «en todas estas islas y en las de Fuerteventura y Lanzarote»⁴⁷. No es casual, por tanto, que algunos documentos empezasen a tildarlo de «milagrosa y devotísima imagen», que se incrementaran sus reproducciones a través de la estampa o la vera efigie pintada⁴⁸, y que en 1768 un grupo de vecinos decidieran organizarse para costear perpetuamente su festividad estival el segundo domingo de julio⁴⁹. Comienza así un periodo de esplendor para la devoción del Gran Poder y su vinculación con el vecindario de la localidad.

⁽⁴⁷⁾ Cita tomada de RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. En torno a la imagen del Gran Poder de Dios», *El Museo Canario*, vol. XXI (1960), p. 74.

⁽⁴⁸⁾ LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: «La pintura como medio de difusión devocional. La imagen del Gran Poder de Dios de Puerto de la Cruz (Tenerife) y sus veras efigies», *El Museo Canario*, vol. LXI (2006), pp. 237-263.

El último año marca un antes y un después en el adecentamiento del retablo salomónico, ya que la designación de Cristóbal Blanco como mayordomo de la cofradía permitió intervenir en él de un modo notable. Solventado ya lo relativo a los usos procesionales y el atuendo textil de la efigie, su interés se centró en renovar la hornacina donde el Cristo se situaba permanentemente y el espacio que quedaría habilitado tras ella a modo de camarín. Los descargos de Blanco dan cuenta circunstanciada de lo que implicó la reconstrucción de dicha dependencia como segunda sacristía entre 1768 y 1769, hasta el punto de que sus asientos contables describen con detalle el pago de salarios a oficiales de confianza y los materiales requeridos para su labor: maderas traídas desde la Villa, cal, piedra, tejas y hasta «papel violado con ramos levantados» para forrar todas las paredes⁵⁰. La conclusión de esta dependencia después de las tareas iniciales de desentullo permitieron que el retablo tuviera un acceso de mayor comodidad por la parte trasera, así como la obtención de un salón amplio donde depositar las alhajas y el trono del Señor. Desde entonces el camarín empezó a ser objeto de atención preferente para los cofrades y como tal fue amueblado con toda clase de bienes porque, entre otros documentos, las cuentas de mayordomía describen su compra en un momento dado⁵¹.

⁽⁴⁹⁾ AMPC: Documentos fotocopiados del siglo XVIII, sin clasificar.

⁽⁵⁰⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

⁽⁵¹⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

Lo que nos interesa ahora es constatar que el remate de dicha dependencia es coetáneo de la renovación de la hornacina principal y los enseres que ornamataban de modo permanente al retablo y al Cristo, es decir, toda clase de velos, esteras, manteles, un frontal forrado con papel, el cojín de los pies, la cubierta del «banquillo» donde colocaban la imagen y bujías de plata contratadas en la ciudad de La Laguna⁵². Los trabajos de reforma no afectaron sólo a la hornacina en sí, sino que implicarían también a «un marco para el nicho del Señor» porque su alto coste de 140 reales fue sufragado en 1768. A ello cabe sumar los 5 reales que un oficial anónimo llevó por «hacer un dibujo para la orla del nicho» y otros 20 reales que tuvieron de costo «dos niños de madera para el altar», quizá ángeles que complementaban el ornato previo. Es más, a lo largo de ese año se compró una elevada porción de madera de castaño en La Orotava, cajones de cedro, tablas de pinabete, palos de tea y madera de fábrica como largas tijeras, bigotes y tablones de solladío para iniciar reformas en la trasera del retablo⁵³.

⁽⁵¹⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

⁽⁵²⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

⁽⁵³⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

Dicha intervención estuvo bien meditada desde un principio y surgió con la aspiración de infundir un mayor boato a la imagen, por lo que la nueva hornacina dio cabida al Señor junto a los ángeles cordoneros de Fernández Méndez. Lástima que las cuentas no sean más precisas y desvelen la identidad de sus ejecutores, ya que, por ejemplo, durante los primeros meses de 1768 tuvo que alquilarse una bestia «para llevar a La Laguna a un oficial que fue a tomar el dibujo de la vuelta del nicho de la Virgen del Rosario». Aunque no esté avalado documentalmente, sospechamos que dicho oficial podría identificarse con el maestro José Tomás Pablo, quien ya había diseñado el trono de la imagen en 1748 y policromado los nuevos angelotes en 1755. Es más, en años sucesivos emprendió iniciativas muy diversas para la cofradía como dorar y pintar enseres menores, grabar la efigie para su reproducción en estampas devocionales, componer la talla de San Pedro y pintar diversas obras, por lo que parece justificado el alto pago de 1.089 reales que recibió por ello en 1769⁵⁴.

⁽⁵⁴⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f. Dio noticia de ello con anterioridad LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: «La pintura...», p. 240.

Si nos atenemos a estos precedentes, no resulta extraño que dicho maestro efectuara la redecoración de buena parte del retablo y de toda la capilla. Es sabido que entonces hubo que remodelar parte del enladrillado y hasta sustituir algunos «vidrios de cristal» que componían «la vidriera del nicho». En cualquier caso, de lo que no hay duda es de su dedicación a las labores policromas e incluso cabe la posibilidad de que varios cuadros, como un «Padre Eterno» y «seis ángeles» que fueron pagados en 1769, se colgaran en la vieja estructura salomónica. A lo largo de 1768 el mayordomo Cristóbal Blanco compró todo tipo de materiales para facilitar el desempeño de las tareas pictóricas, ya que hay noticias precisas sobre casi un centenar de libros de oro y otros materiales que conviene enumerar por lo detallado del apunte. No en vano, un primer descargo describe la entrega de 310 reales para comprar varias libras de bermellón, cardenillo estilado, bol, ocre, azarcón, ancorca, azul, añil, carmín y aguarrás, así como albayalde molido y en piedra⁵⁵.

⁽⁵⁵⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

La hornacina como tal fue construida y decorada a lo largo de 1769, ya que en ese año Blanco abonó diversos pagos a los carpinteros, pedreros y pintores que intervinieron en ella y en el camarín. De los casi 5.000 reales que importaría la mano de obra, un total de 830 se destinó a pagar los 175 jornales de los pintores con unas sumas que oscilaban entre los 5 y 3 reales al día. La cita continuada de «pintores» deja entrever que fue un trabajo colectivo y no limitado con exclusividad a José Tomás Pablo, quien sí pudo coordinar la adquisición de materiales cotidianos como gánigos, ollas, braseros, leña y sacas de garra para hacer engrudo⁵⁶. El resultado de tanto gasto no pudo ser más positivo y devolvió al retablo del Gran Poder una modernidad que se había perdido con el paso del tiempo, hasta el punto de que buena parte de los elementos intervenidos entonces resultan perceptibles en la obra actual. La hornacina de perfil trilobulado y planta semicircular debe identificarse con ésta de 1769, al igual que todo el sistema de raíles metálicos que

⁽⁵⁶⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

permite rodarla y garantizar su vuelta para manipular la imagen con comodidad desde el camarín.

Esta «ingeniería» del siglo XVIII se mantiene al uso sin cambios aparentes, aunque, como citábamos más arriba, su modelo debe situarse en el nicho que exhibe todavía a la Virgen del Rosario en el convento dominico de La Laguna. Su construcción no fue tarea fácil e implicó un esfuerzo notable, ya que a buen seguro en ella se emplearon «veinte duelas de madera de Hamburgo» para conformar la estructura de cuerpo absidal. Resta, pues, conocer la relación que existió entre la obra final y su antecedente, algo difícil de precisar si atendemos a las muchas transformaciones a que se ha sometido la obra lagunera, pese a mostrar, eso sí, grandísimas afinidades por su planteamiento y una apariencia setecentista con elegante talla sobredorada. Otro tanto cabría decir de la peana que exhibe al Señor junto a pequeños jarrones y cartelas, puesto que en ellos parecen vislumbrarse restos de una policromía original con corlas y barnices bronceos que no cambió –o por lo menos no pareció alterar– la actuación del siglo XIX.

El Retablo de «Gusto Moderno»: Manuel Antonio De La Cruz

Los añadidos de Cristóbal Blanco no fueron modificados con la reforma que Manuel Antonio de la Cruz [1750-1809] emprendió sobre el conjunto salomónico a principios del Ochocientos. Es más, en esa circunstancia habría que situar una primera cualidad de su trabajo, ya que en todo momento se mantuvo respetuoso con la infraestructura no visible y con la dualidad de espacios que mediaban en la obra resultante, es decir, con la capilla y el camarín. Las actuaciones se centraron sólo en la fachada o cara visible del retablo, aunque, como quedó dicho más arriba, ello tampoco implicaría excesivas alteraciones en su esquema organizativo de tres calles, dos cuerpos y mesa de altar con sagrario. Fue, ante todo, la modernización de una obra ya desfasada en el plano estético y como tal sujeta a los repertorios formales que tanto denostó el movimiento de la Ilustración⁵⁷. En esa premisa podría resumirse el trabajo de De la Cruz, pero, al igual que sucedió antes, resulta de mayor interés si atendemos al contexto específico en que se inscribe. El boato que rodeaba al Gran Poder derivó pronto en un culto de mayor sofisticación, aunque ello no estuvo reñido con la religiosidad de las Luces ni con un fervor popular bien conducido porque, por ejemplo, durante este periodo el Señor presidió rogativas motivadas por la falta de agua (marzo de 1790), la liberación de Fernando VII tras funestos acontecimientos bélicos (julio de 1808) y unas temidas fiebres amarillas que asolaban al norte de la isla (octubre de 1810)⁵⁸.

Las reformas del retablo fueron coetáneas de las últimas celebraciones religiosas y para su desarrollo resultó indispensable la contribución generosa de los muchos devotos y cofrades, aunque se significaría de forma especial en dos donativos importantes. Uno implicó a la dama francesa Margarita Bellier, quien en 1796 hizo donación de varias alhajas de plata que el párroco José Dávila recogería como depositario años más tarde y llevó consigo a Las Palmas en 1808. La reclamación de tan importante legado se dilató en el tiempo y obligaría a iniciar un pleito que no concluye hasta que tuvo lugar la devolución de parte de las piezas en 1811, por lo que la efectividad de los cerca de 1.000 pesos en que se tasaron fue nula durante esos momentos⁵⁹. De ahí que, puestos a elegir, convenga resaltar la dádiva del indiano Francisco Antonio Jorge como verdadero aliciente de un proyecto ideado con anterioridad. Tal y como previene Álvarez Rixo, en junio de 1805 los vecinos tuvieron noticias sobre una generosa dotación de misas que dicho pilongo impuso en la parroquia y –lo que más nos importa ahora– sobre «alguna cantidad de dinero para la renovación del oscuro e incorrecto retablo del Poder de Dios»⁶⁰. A ello le siguió una gestión ejemplar de Nicolás Valentín Hernández, quien como mayordomo y sustituto de Dávila al frente del templo «salió a pedir por el pueblo» recaudando un total de 655 pesos, 3 reales de plata y 10 cuartos. Cabe pensar, pues, que tales limosnas fueron el punto de partida para unos tra-

⁽⁵⁷⁾ CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio...*, pp. 58-59.

⁽⁵⁸⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, pp. 125, 202, 214.

⁽⁵⁹⁾ Cfr. RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: «Estampas históricas...», pp. 235-253.

⁽⁶⁰⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, pp. 186-187.

bajos de modernización que comenzarían de inmediato y no concluyeron hasta los primeros meses de 1809, ya que el 21 de julio de ese año, al poco tiempo de finalizar su intervención sobre el altar y el púlpito neoclásico, el pintor fue enterrado en la misma capilla del Gran Poder⁶¹. De ahí que cobre sentido la hipótesis previa de Trujillo Rodríguez, quien optaba por datar dichas reformas entre 1806 y los primeros meses de 1809⁶².

Las actuaciones previstas entonces brindaron a De la Cruz la posibilidad de demostrar su competencia en el campo de la retablística, manifestación creativa a la que no era ajeno por una dedicación previa junto a su suegro Juan de los Ríos. Consta que ambos afrontaron la ejecución de diversas piezas de carpintería en Lanzarote y Fuerteventura durante la década de 1780, al tiempo, eso sí, que denunciaban la incompetencia de ciertos oficiales que construían retablos y altares de madera «sin atender al noble arte de la arquitectura»⁶³. De todas formas, después de retornar a Tenerife tuvo oportunidad de dorar el retablo mayor de la parroquia de Tejina en 1802⁶⁴ y de reinterpretar el retablo que nos ocupa años más tarde. En este caso sí hizo gala de sus amplios conocimientos sobre la teoría arquitectónica y algunos tratados impresos, porque en ciertos detalles de la obra se advierten ecos del padre Andrea Pozzo (gran frontón semicircular que corona la hornacina central) y de Andrea Palladio (estructuración del sagrario bajo y ciertas molduras con amplio denticulado), cuyos ejemplares conservó consigo hasta el mismo momento de su muerte⁶⁵. Además, todo ello permitió que su hijo Luis de la Cruz y Ríos [1776-1853] decorara los cuerpos altos del retablo con un conjunto de cuatro lienzos que representan escenas de la vida de Jesús: *El encuentro con la Samaritana, La resurrección de Lázaro, La incredulidad de San Pedro y La Transfiguración*, otorgándole un sentido cristológico del que antes carecía⁶⁶.

El valor de la actuación de Manuel Antonio de la Cruz radica en haberse valido de la estructura previa para construir un retablo de «gusto moderno», que evitó a posta las superficies excesivamente sobredoradas, los motivos de hojarasca en volumen y, sobre todo, recursos salomónicos que patentizaban un ya censurable «estilo antiguo». Por ese motivo reinventó el viejo armazón de tea y reutilizaría los materiales previos haciendo gala de una asombrosa economía de medios. Eliminó la decoración que mostraban todas las columnas torsas a base de parras enredadas, cambiaría la estructuración de buena parte de las molduras y –como hábil tracista– alteró un frontal que recupera ahora su emplazamiento originario, los cuerpos bajos y todo el ático, donde, por cierto, dispuso remates esféricos y jarrones flameantes en los laterales. Además, garantizó la fijación de su estructura a la pared gracias a elementos metálicos, cuya efectividad no ha variado ni un ápice después de dos siglos de uso. En cualquier caso, se antojan como un elemento inusual en la retablística insular del momento por su configuración y por los extraños sistemas de enganche que presentan tanto en el muro de mampuesto como en la estructura lúnea. Los añadidos se limitaron a la reinención del cuerpo central para dar cabida a la amplia hornacina de 1769 y el sagrario bajo, ya citado por ser una creación de innegable espíritu palladiano. Asimismo, como quedó dicho más arriba, el análisis detenido de las maderas permite distinguir entre la vieja estructura de tea y las incorporaciones decimonónicas en madera de pino junto a otras sucedáneas, dañadas en exceso por el ataque de los xilófagos.

Conviene replantear algunos juicios que interpretan la reforma del retablo como un producto improvisado, por lo que –al decir de Álvarez Rixo– «se resiente siempre de sus defectos primitivos»⁶⁷. Con el paso del tiempo diversos autores han emitido un sinnúmero de calificativos que inciden circunstancialmente en la misma idea, cuando, en realidad, sucede todo lo contrario. Nuestra apreciación sobre la pieza es radicalmente opuesta y confirma que el trabajo acometido fue mucho más dificultoso que el ensamblaje de un retablo nuevo. Los añadidos de la «obra neoclásica» se integran sin problemas en la estructura seiscentista, de la que, curiosamente, ya sólo resultan visibles varios cornisamentos y las diez columnas torsas

⁽⁶¹⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 165.

⁽⁶²⁾ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo...*, t. I, p. 112.

⁽⁶³⁾ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: «Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y Lanzarote», *VI jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Arrecife, Cabildo de Lanzarote, 1995, pp. 363-380.

⁽⁶⁴⁾ CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio...*, p. 57.

⁽⁶⁵⁾ PADRÓN ACOSTA, Sebastián: *Don Luis de la Cruz. Pintor de cámara de Fernando VII*. La Laguna, J. Régulo editor, 1952, p. 18.

⁽⁶⁶⁾ La bibliografía sobre estas obras es amplísima y no coincidente en juicios de valor, pero cabe citar el estudio de ZALBA GONZÁLEZ, Eduardo: «Luis de la Cruz en la Peña de Francia. El Monumento del Jueves Santo», *Semana Santa 2003*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 2003, pp. 17-22.

⁽⁶⁷⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción histórica...*, p. 85.

con sus capiteles corintios después del correspondiente proceso de devastado, estucado y repolicromado con apariencia marmórea. Ello invita a pensar que la labor acometida por De la Cruz y sus oficiales constituyó un trabajo meticuloso y concienzudo, puesto que la adecuación de varios elementos sustentantes, de toda clase de molduras, de las simulaciones pétreas y de las hornacinas parece correcta en todo. Es más, tal circunstancia demuestra que el conjunto fue concebido con el fin de acoger una decoración pictórica como la que exhibe aún porque, al fin y al cabo, las superficies lisas forman parte del nuevo discurso compositivo. De ahí que fuera una intervención a todas luces meditada, acorde, eso sí, con los rigores que exigía la disciplina arquitectónica del momento. Por ello no es de extrañar la correcta secuenciación de todo tipo de molduras en los entablamentos, lo bien resueltas que se encuentran las hornacinas laterales, la disposición casi obsesiva de un denticulado de raigambre palladiana en el remate del sagrario o la solvencia compositiva del ático con frontón semicircular, remate cruciforme y aletones terminados en vistosas volutas sobredoradas.

Pero si algo sorprende del trabajo emprendido entonces es el revestimiento policromo de la estructura rehabilitada. Manuel de la Cruz hizo gala en este retablo de un trabajo exquisito con los pinceles, al dar cabida hasta un total de diez marmolados diferentes que configuran los sempiternos blancos, grises, azules, marrones, ocre, rosados, negros y rojos. Una auténtica sinfonía de color que contrasta abiertamente con el paramento blanco en que se asienta la obra, las excelentes pinturas de Luis de la Cruz y los dorados que han sobrevivido al paso del tiempo para recuperar un brillo fulgurante en los cuerpos altos. En todo ello radica la notoriedad del trabajo afrontado y de la reforma estética correspondiente, puesto que el resultado obtenido no contradice los rigores de la época y consigue una unidad visual sugestiva, no lograda, en cambio, por retablos que sí fueron ensamblados a principios del siglo XIX. Tal y como afirmó Trujillo Rodríguez, la labor de Manuel Antonio de la Cruz revela «la maestría de un verdadero experto»⁶⁸.

⁶⁸ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo...*, t. I, p. 112.

Parte II: La Restauración

Los trabajos acometidos sobre el retablo del Gran Poder implicaron la intervención integral de la obra, englobando en ella el retablo propiamente dicho y el conjunto de esculturas que decoran sus cuatro hornacinas: *San Pedro penitente* junto al gallo de las negaciones sobre pilar ochavado, *Virgen de los Dolores*, *Niño Jesús* y el *Gran Poder de Dios* con dos *ángeles cordoneros* que completan su representación, aunque las tareas de mayor entidad recayeron en las tres primeras. Al resto se aplicaron tratamientos de conservación o retoques en su acabado policromo, pues todas habían sido intervenidas con anterioridad. El Señor fue recompuesto por Ezequiel de León en 1988, momento en que debieron practicarse modificaciones a los pocos elementos visibles de talla; el *Niño Jesús* tuvo que ser restaurado por Silvano Acosta Jordán ante el deterioro que manifestó hace pocos años, y los ángeles llegaron a ser intervenidos por Pablo Amador con motivo de la exposición *Sacra Memoria* al tiempo que formaban parte de ella en 2001⁶⁹. Lo mismo podría decirse de los cuatro lienzos que Luis de la Cruz pintó sobre pasajes de la vida de Cristo y decoran desde 1809 los cuerpos altos del retablo, ya que participaron de un programa de restauraciones que el Cabildo de Tenerife programó con éxito. La responsable de dicha actuación fue Mónica Pérez Fernández, quien los intervino en 1999-2000 con el fin de paliar los graves deterioros que manifestaban⁷⁰. En este caso nuestra labor se ha limitado a su limpieza y a garantizar un sistema adecuado de exhibición, respetando en todo momento los criterios previos de reintegración, los bastidores confeccionados con madera de pino y el reentelado procurado en aquella ocasión.

⁶⁹ PETER FOURMY, Luisa: «Ángeles», *Sacra Memoria...*, pp. 116-117.

⁷⁰ Cfr. *Conservación y restauración de los bienes muebles de Tenerife. 1996-2000*. Santa Cruz de Tenerife, Área de Cultura del Cabildo de Tenerife, 2001, p. 89.

Al margen de estas acciones previas, la conservación del retablo se nos presentó desde el primer momento como un reto considerable. Afrontamos un proceso con la metodología adecuada para no alterar sus valores estéticos, el sentido primigenio, ni

la función que venía desempeñando desde principios del siglo XVIII. Consideramos oportuno definir posturas acordes con la conservación de una pieza tan peculiar y –lo que es más importante aún– conocer a fondo sus técnicas y materiales constitutivos, ya que era el único medio de no alterar la forma constructiva, sus técnicas policromas y los usos recibidos desde la última reforma de 1809. De ahí que como tarea previa impulsáramos un estudio extenso y detallado de todo el retablo y sus imágenes, en el que participaron por igual profesionales de diversas materias, como restauradores, historiadores del arte, químicos y ebanistas.

Estado de conservación. Deterioros

El estado de conservación se evaluó empleando una metodología basada en la inspección visual con luz directa, rasante y transmitida. Su estado era muy grave, al detectar fácilmente alteraciones que provocaron un ataque de insectos xilófagos, hongos, deformaciones, pérdidas importantes de soporte y la inexistencia de película pictórica en algunos elementos constitutivos, así como daños causados por humedades, la suciedad medioambiental y una manipulación indebida en los cuerpos bajos del retablo. A ello cabe sumar la oxidación y el oscurecimiento del barniz junto a otras alteraciones que fueron provocadas por el envejecimiento natural de los materiales, advirtiendo igualmente pérdidas de adhesión entre capas, presencia de clavos estructurales, etc. Asimismo, el análisis de los excrementos localizados, del serrín caído al interior y de los agujeros de salida preexistentes en toda clase de madera evidenció un ataque continuo de *Anóbium* (de Geer), si bien la especie no se encontraba activa porque la obra fue fumigada por la empresa Tecma durante el año 2007.

El retablo presentaba también la pérdida de importantes componentes arquitectónicos debido a las causas señaladas y a la presencia de elementos metálicos no originales. Las alteraciones restantes eran la consabida oxidación de los barnices antiguos y su reflejo en estratos visibles de la capa pictórica, además de una acumulación generalizada de depósitos superficiales, debida principalmente al polvo, a los efectos de la combustión de velas y a múltiples deyecciones de insectos. Asimismo, en el reverso del retablo encontramos una antigua instalación eléctrica formada con cables revestidos de amianto altamente tóxico y piezas de porcelana que fueron retiradas luego. El estudio realizado a la estructura del retablo reveló que los anclajes de madera de tea en la zona del banco predela y las barras metálicas que sustentan los cuerpos superiores presentaban un buen estado de conservación, por lo que quedó garantizada la estabilidad de un conjunto sorprendente por sus dimensiones. En este sentido, no conviene obviar que el retablo presenta como medidas extremas 10,50 x 5,70 m, es decir, casi el doble de alto que de ancho.

En lo relativo al banco y predela encontramos inicialmente una grave afección de insectos xilófagos, la oxidación de los barnices y pigmentos, la acumulación de polvo, desgastes, roces, manchas, arañazos y una preocupante pérdida de soporte. Los laterales de la mesa de altar revestían graves problemas de estabilidad, ya que su último volumen respondía a un añadido posterior de mampuesto que no garantizaba la correcta sujeción del frontal. De ahí que dicho aditamento fuera retirado a lo largo del proceso restaurador, por lo que el altar recuperaba así su antigua disposición y nos permitió conocer detalles del primitivo aspecto del templo. No en vano, debajo de la mesa de fábrica aparecieron losas de cantería que ahora resultan visibles –quizá parte de las «gradas de piedra» sobre las que se asentaban todos los retablos antes de 1835–, y dentro del amasijo de entullo que conformó la citada ampliación localizamos fragmentos de los antiguos ladrillos verdes y amarillos con que Bernardo Cologan Valois pavimentó el inmueble a finales del siglo XVIII⁷¹. En los cuerpos superiores y el ático advertimos los perjuicios ya señalados para la totalidad de la obra, además de notar el lógico desplazamiento que el paso del tiempo procura a cualquier estructura lignaria y a sus ensamblados. Los daños en el ático y remate también eran consecuencia de las antiguas coladas



Vista general del retablo durante la intervención
Foto: LUMA.



Desarrollo de las obras de restauración
Foto: LUMA.



Estucados
Foto: LUMA.



Estado de conservación de algunas piezas lignarias
Foto: LUMA.

⁽⁷¹⁾ Así lo deducimos de apuntes contenidos en ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 85.

⁽⁷²⁾ Agradecemos esta indicación al investigador Eduardo Zalba González.



Motivos de talla del antiguo retablo (reverso de la obra actual)

Foto: LUMA.



Frontón y molduras del ático

Foto: LUMA.

y filtraciones del agua de lluvia, solventadas con motivo de las reformas aplicadas por el padre Saturnino a las techumbres de la parroquia en 1970⁷².

Obviando las que fueron intervenidas con anterioridad, las esculturas de la *Dolorosa* y *San Pedro penitente* que restauramos a fondo manifestaban daños provocados por el ataque de xilófagos, pérdidas de policromía y alteraciones puntuales en la materia de soporte. Todo ello provocó en ocasiones la falta de estabilidad y la formación de algunas grietas que fueron subsanadas con los criterios adecuados, además de procurar su reintegración cromática y el barnizado final con una apariencia no demasiado estridente por el nivel de brillo. La imagen del Gran Poder y sus angelotes se encontraban en muy buenas condiciones, de modo que en este caso sólo hubo que atajar escasas pérdidas de policromía y pequeñas grietas halladas en las extremidades.

Intervención

El proceso de restauración acometido sobre el retablo se ajusta en todo a la normativa internacional, por lo que en él primó siempre un respeto máximo a la obra original. De ahí que el criterio adoptado fuese el de conservación-restauración, consistente en la aplicación de una serie de medidas encaminadas a preservar la obra en buen estado de conservación. No es casual, por tanto, que las actuaciones restauradoras se encaminaran a recuperar las zonas perdidas de soporte, a devolverle su antigua preparación y a restituir la policromía original con procedimientos de fácil lectura e identificación. Ello explica también que los materiales utilizados fuesen inocuos, reversibles, inalterables, diferenciables y de máxima calidad.

La intervención se desarrolló entre junio de 2010 y enero de 2011, sin alteraciones notables en el plan previsto de antemano. De forma resumida exponemos a continuación el tratamiento que se ha efectuado en los diferentes elementos del retablo.

Los análisis previos consistieron en:

1. Estudio fotográfico y análisis visual con luz directa, rasante y transmitida de la obra.
2. Análisis estratigráfico. Se extrajeron un total de cuatro muestras de decoración policroma en los estratos originales para obtener información necesaria sobre las técnicas de ejecución. Sus resultados confirmaron que la capa de preparación de la arquitectura y las esculturas fue realizada a base de sulfato cálcico dihidratado con restos de sílice e impurezas, aglutinado a la cola animal y aplicado sobre la madera en un único estrato o a lo máximo dos. Los pigmentos recurridos revelan gran limitación por sus componentes esenciales: azul de Prusia, tierras pardas, albayalde, negro de humo de huesos y tierra roja. Además, confirmamos que a la hora de sobredorar los elementos elegidos para ello sus ejecutores recurrieron a dos calidades de pan de oro, algo que se apreciaba ya a simple vista.
3. Test de solubilidad. Antes de intervenir de un modo sistemático llevamos a cabo diferentes disoluciones con disolventes en forma líquida y en gel. En ambos casos se emplearon los materiales más idóneos dadas las características de la policromía y los dorados.
4. Examen ocular y con luz UV del retablo. Gracias a él pudimos verificar que en la construcción del retablo se utilizó madera de pino, común en elementos decorativos de ambos cuerpos y el ático. Por su parte, la madera de tea se reservó para los anclajes y

riostres, la hornacina central y la estructura del banco o predela. Tal y como se ha expuesto en los epígrafes introductorios, esta circunstancia nos permitió distinguir entre la obra primitiva y los aditamentos del siglo XIX.

La primera medida que afrontamos fue la restauración-conservación de las pinturas y esculturas del retablo, lo que implicó su análisis siguiendo los criterios descritos con anterioridad. Acto seguido iniciamos los trabajos preestablecidos en la estructura o soporte del armazón lignario, siguiendo el procedimiento habitual en este tipo de actuaciones:

1. Limpieza mecánica de toda la suciedad medioambiental del retablo.
2. Eliminación de elementos metálicos añadidos, perjudiciales en todo para la correcta conservación de la obra.
3. Aplicación de un tratamiento preventivo contra el ataque de xilófagos.
4. Fijación y consolidación de los estratos de la policromía, empleándose para ello los adhesivos más adecuados en función de la técnica de ejecución.
5. Fijación y consolidación de los sobredorados.
6. Reparación de grietas.
7. Tratamiento de consolidación de la madera.
8. Reintegración de soporte en madera de cedro y morera.

Una vez solventada la estructura del retablo, nuestra labor se centró en los estratos policromos sin contradecir para ello principios de actuación genéricos:

1. Fijación y consolidación de los estratos policromos.
2. Limpieza de la policromía.
3. Limpieza de dorados.
4. Reintegración volumétrica.
5. Aplicación de una capa protectora de intervención.
6. Reintegración cromática.
7. Aplicación de un estrato de protección final de un material compatible a la naturaleza de la policromía, reversible y resistente.

Conclusiones y resultados

Después de valorar los trabajos y estudios realizados constatamos que la reforma llevada a cabo por Manuel Antonio de la Cruz y sus colaboradores en torno a 1809 no fue algo improvisado, sino que, por el contrario, tuvo una ejecución meticulosa y delicada. Así lo apreciamos en diversos detalles, siendo una prueba palpable de ello las espigas recurridas en los ensamblajes de toda clase de maderas y en las aristas y proporciones que el retablo manifiesta en sus principales elementos



Parte inferior del retablo al concluir la intervención
Foto: LUMA.



Reintegraciones cromáticas
Foto: LUMA.

constitutivos. A ello cabe unir el virtuosismo policromo recurrido en los diez tipos de marmolizados que otorgan al conjunto una sugerente apariencia neoclásica, no muy común en piezas de principios del siglo XIX. Tal es así que bajo el lienzo de la *Transfiguración* detectamos un arrepentimiento en el marmolado central, a buen seguro fruto de un estudio que procuraba equilibrio a la lectura final de la obra. Asimismo, como quedó dicho al enumerar antes las actuaciones de De la Cruz, la fijación realizada a través de tirantes metálicos con todo tipo de anclajes resulta atípica para el conjunto de la retabística insular de ese periodo.

A raíz de este proceso somos conscientes de que se ha devuelto «vida» a la obra de arte intervenida, ya que si limitamos el trabajo de restauración a un procedimiento mecánico permanecerá «muda». No en vano, el balance del método y la actuación acometida es tremendamente positivo, al tiempo que deja abierta la posibilidad de emprender nuevas investigaciones en el marco de la Historia del Arte.

Equipo Técnico

Restauración: Lucía Irma Pérez González, restauradora-conservadora; Raquel Aranzazu Mallorquín Rocha, restauradora-conservadora; y María Fátima Hernández Díaz, licenciada en Bellas Artes (especialidad pintura).

Estudio histórico: Juan Alejandro Lorenzo Lima, doctor en Historia del Arte.

Estudio químico: Laboratorio I & R. Rafael Romero Asenjo y Adelina Illán Gutiérrez.

Tratamiento de la madera: Luis González Rodríguez, carpintero-ebanista.

Fotografía: Luma Canarias Restauración S. C.