



REFORMISMO ILUSTRADO Y CULTO EUCARÍSTICO. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL PRESBITERIO EN LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA, LA OROTAVA (TENERIFE)¹

*REFORMISM OF THE ENLIGHTENMENT AND EUCHARISTIC DEVOTION.
THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE PRESBYTERY IN THE PARISH
OF SAN JUAN BAUTISTA, LA OROTAVA (TENERIFE)*

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

Recibido: 14 de marzo de 2018

Aceptado: 25 de julio de 2018

Cómo citar este artículo/Citation: Juan Alejandro Lorenzo Lima (2018). Reformismo ilustrado y culto eucarístico. El programa iconográfico del presbiterio en la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava (Tenerife). *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 65: 065-003.

<http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10273>

Resumen: Este artículo ofrece una interpretación simbólica e iconográfica del presbiterio de la parroquia de san Juan Bautista de La Orotava, incidiendo en la singularidad del tabernáculo que lo preside, el uso litúrgico de sus espacios y el programa pictórico de cubiertas, arcos, paredes y otros bienes muebles. Reivindica su valía como una manifestación de la piedad reformista del siglo XVIII, cuando, al amparo de los ideales de la Ilustración, dicha dependencia quedó configurada como un paradigma para el culto sacramental y la devoción profesada al santo titular en calidad de precursor de Cristo.

Palabras clave: tabernáculo, iconografía religiosa, eucaristía, Ilustración, La Orotava, siglo XVIII, Cristóbal Afonso.

Abstract: This study offers a symbolic and iconographic interpretation of the presbytery of the parish of san Juan Bautista in La Orotava, focusing on the originality of the tabernacle that presides over it, the liturgical use of its spaces and the pictorial program of ceilings, arches, walls and other sacred furniture. It exposes its value as a manifestation of the reformist piety of the Eighteenth century, when, under the protection of the ideals of the Enlightenment, this place was configured as a paradigm of the sacramental cult and of the devotion professed to the titular saint as the precursor of Christ.

Keywords: tabernacle, religious iconography, eucharist, Enlightenment, La Orotava, 18th century, Cristóbal Afonso.

Al tiempo que concluían los trabajos de reconstrucción en la iglesia matriz de la Concepción (1768-1788), la otra parroquia de La Orotava iniciaba reformas en su presbiterio y, aunque al principio tuvo un influjo menor, el proyecto alentado allí adquirió interés por lo novedoso de las soluciones tipológicas y el mensaje iconográfico que le infundieron quienes impulsaban esa empresa en un contexto favorable a sus presupuestos doctrinales. La fábrica de san Juan fue la primera del archipiélago que adoptó el esquema coro-tabernáculo para organizar el espacio litúrgico en la cabecera², de forma que acabaría convirtiéndose en referente para arquitectos, clérigos y obispos que

1 Este artículo se enmarca en las acciones desarrolladas por el grupo de investigación *Arquitectura y desarrollo turístico sostenible* [Universidad Europea de Canarias, Tenerife].

* Doctor en Historia del Arte. Docente en Universidad Europea de Canarias. C/ Inocencio García, 1. 38300. La Orotava. Tenerife. España. Teléfono: +34 922 985 050; correo electrónico: juanalejandro.lorenzo@universidadeuropea.es
2 LORENZO LIMA (2008b), pp. 79-92.

difundieron dicha propuesta o modelo con posterioridad. Su acomodo es un testimonio más de las labores de reedificación y ornato que el templo experimentó a lo largo del siglo XVIII, alentados siempre por la férrea voluntad de sus feligreses y los privilegios que obtuvieron tras la autonomía jurisdiccional ganada en 1681³.

La trayectoria del inmueble es conocida y no profundizaremos en ella⁴, aunque debe resaltarse la singularidad de su arquitectura para comprender el valor de los espacios que se estudiarán pormenorizadamente en este artículo. Tal circunstancia nos obliga a señalar que, a distinción de muchas iglesias que fueron reedificadas durante el Antiguo Régimen, el templo actual de san Juan no se construyó a partir de la ermita fundacional, sino de forma atípica a espaldas de ella. Ese hecho motivó que al tiempo de su bendición en agosto de 1747 los fieles dispusieran de dos espacios de culto contiguos por el testero: el edificio previo, que lindaba con la calle de León o los Tostones, y el nuevo, orientado hacia la actual calle de san Juan, inexistente cuando Francisco Valcárcel cedió los terrenos para la fundación en 1606⁵.

Tal fue así que en 1746 el párroco Antonio Rodríguez Jiménez-Pimienta preguntaba al obispo Juan Francisco Guillén sobre el uso que debía procurarse a la «parroquia vieja», citando para ello propuestas que reglamentaban las directrices conciliares de Trento: construir una plaza después de «retirar todos los huesos y cuerpos de los difuntos que están enterrados en ella» o «hacer un cerco en señal de haber sido iglesia y casa de Dios, en donde se ha celebrado tantos años ha el santo sacrificio de la misa». Tras valorar la propuesta en julio de 1747, el prelado no ofreció una opinión definitiva sobre su futuro, quizá porque el asunto era más controvertido de lo que parecía a simple vista. Esperaba emitir una resolución en firme cuando visitara la localidad y reconociese la ermita. Con todo, ordenó que entretanto fuera empleada como cementerio y que los párrocos celebrasen en ella «el santo sacrificio de la misa a lo menos algunas veces al año, para que se conserve con el debido culto, veneración y decencia»⁶.

El mandato de Guillén favoreció la conservación del recinto primitivo, integrado luego como capilla mayor o segundo presbiterio en el edificio anexo (Fig. 1). Ignoramos la fecha en que se produjo ese hecho, para lo cual tuvo que derribarse el muro de mampuesto que los dividía, aunque en 1758, apenas una década después de su abandono, las cuentas refieren el gasto que conllevó «trasladar los restos de los enterramientos de la iglesia vieja a la nueva»⁷. Gracias a ello y a acciones menores que obligaron a invalidar la puerta de acceso hacia los Tostones concluirían los trabajos para conferir una estructura definitiva al inmueble resultante, aunque la torre no se había edificado todavía. El obispo Delgado y Venegas ordenó su construcción en abril de 1768, al tiempo que iniciaba el derribo en la vecina parroquia de la Concepción. Consta que esa tarea fue encomendada al mayordomo de fábrica en aquel entonces, el indiano Mateo González Grillo, quien durante la década de 1750 había remitido desde Cuba varias alhajas para el uso de los feligreses. Aunque las noticias no son abundantes, constatamos ahora que hasta 1792 se invirtieron amplias sumas de dinero para darle término o remate⁸.

3 FERNÁNDEZ MARTÍN (1976), pp. 548-554; HERNÁNDEZ PERERA (1981), s/p.

4 Cfr. ALLOZA MORENO/RODRÍGUEZ MESA (1983); LORENZO LIMA (2008a).

5 HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2001), pp. 66-71.

6 FPSJLO: Libro I de mandatos, ff. 38r-39r.

7 ALLOZA MORENO/RODRÍGUEZ MESA (1983), p. 80.

8 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, f. 186r.



Figura 1. Presbiterio (exterior). Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

La consecución de estos trabajos pendientes y el ornato de la fábrica bendecida en 1747 se produjeron en un contexto condicionado por la falta de fondos, de modo que en 1758 el visitador Estanislao de Lugo encontraba ya «alguna falta» entre los ornamentos y alhajas de la iglesia⁹. Ese hecho explica que años más tarde, cuando se procedía a reorganizar el espacio del presbiterio y erigir algunos retablos en la nave o cuerpo central, el obispo fray Joaquín Herrera alentara la acción generosa de un grupo de fieles que posibilitó la consecución de tales proyectos. Tras conocer las contribuciones efectuadas anteriormente, en 1782 concedía a dichos benefactores y a sus descendientes el privilegio de tener un sepulcro propio en el templo. Al tanto siempre de todo, el obispo menciona de forma explícita noticias «de lo mucho que se han distinguido el venerable beneficiado don Francisco Frías, don Antonio Estévez Ruiz de Estrada, don Nicolás Pérez Isidro, don Gaspar de Aponte, don Juan Bautista Hernández y don Juan de Paz»¹⁰. Las limosnas de esos «personajes notables», de otros que permanecen en el anonimato y de los muchos vecinos o cofrades fueron decisivas a la hora de emprender las intervenciones que nos ocupan, porque, como es sabido, durante la década de 1780 el edificio experimentó reformas de entidad y participaba abiertamente del espíritu ilustrado para definir la capilla mayor como un espacio de exaltación privativa al Santísimo¹¹.

Aunque en ocasiones se ha expresado lo contrario, la voluntad de consagrar esa dependencia al culto eucarístico es una medida que debió de adoptarse antes de su reorganización como tal, ya que, por ejemplo, la Virgen de Remedios dejaría de presidir el templo nuevo durante la década de 1750 para ser trasladada a una capilla lateral, destinada en principio a la Virgen del Buen Viaje. Sus cofrades le construyeron allí altar, retablo y camarín, al tiempo que devotos e integrantes de una nueva esclavitud harían lo propio con el Cristo atado a la Columna en el lado opuesto¹². Mientras, otros fieles y los componentes de la cofradía de Ánimas planificaban la erección de altares modestos en la nave, si bien sus expectativas no llegaron a cumplirse siempre o tuvieron que esperar hasta la década de 1760 para hacerlas realidad¹³. Dichas circunstancias avalan que la decisión de no colocar esculturas en el presbiterio fue un asunto meditado en el seno parroquial, puesto que en una determinación así influyeron también la decadencia que atravesaban las funciones del Santísimo y el esfuerzo seguido para invertir una dinámica contraria a los intereses de la feligresía, del clero y de una religiosidad nueva e influyente, que empezaba a fraguarse con fundamentos de naturaleza doctrinal¹⁴.

9 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, f. 148v.

10 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, ff. 173r-173v.

11 LORENZO LIMA (2008a), pp. 30-33, 49-50.

12 ALLOZA MORENO/RODRÍGUEZ MESA (1983), pp. 156-158; LORENZO LIMA (2009), pp. 205-213.

13 Cfr. FPSJLO: Libro de cuentas de la cofradía de Ánimas, ff. 5r, 15r, 19v.

14 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1988), pp. 115-127.

Lo sucedido entonces dio un protagonismo mayor a la cofradía del Santísimo, fundada al tiempo de la institución parroquial en 1681¹⁵. De ahí que, tras largo tiempo de abandono, sus integrantes encontrarán por fin una coyuntura favorable a los fines que guiaron a dicho organismo desde época previa. A mediados de siglo el párroco Jiménez-Pimienta lamentó ya la «mucha flojedad y pereza» de los fieles, reparando en «la tibia disposición con que se manifiesta al Soberano Señor»; y algo después, en 1768 censuraría sin tapujos el poco fervor con que muchos comulgaban o las excusas frívolas que se esgrimieron para «no asistir a la cena divina del Santísimo Sacramento»¹⁶. Al igual que sucedió luego en Güímar o Garachico, esa coyuntura desembocaría en el proyecto reformista que estudiamos y tuvo como última consecuencia la construcción del tabernáculo que preside aún la iglesia, completado con un rico programa iconográfico en techos, paredes y otros elementos de mobiliario (Fig. 2).

A pesar del contexto desfavorable, los cofrades del Santísimo colaboraron en el adorno del presbiterio tras la bendición de 1747 y el montaje de un sagrario concluido antes de dicha efeméride, cuyo encargo refería el párroco Jiménez Pimienta entre sus notas¹⁷. Prueba de ello es la actitud del hermano mayor Diego Díaz Damián, quien en 1755 entregaba varas de tejido carmesí para confeccionar una colgadura que cubriera las paredes de esa estancia¹⁸; y años más tarde José García Oramas cedió limosnas con el propósito de adecentar el sagrario preexistente, a buen seguro el mismo que pudo colocarse junto a un retablo provisional o al reutilizado de la ermita previa¹⁹. Sea como fuere, el último cuarto del setecientos trajo consigo alteraciones en los cultos más importantes de la iglesia, entre ellos la fiesta principal del Corpus Christi, que sus feligreses no pudieron organizar con procesión externa o callejera después de 1681. Una de las condiciones que el obispo Bartolomé García Jiménez impuso a los vecinos al tiempo de erigir la parroquia es que carecían de licencia para ello hasta que no construyesen un templo nuevo y tuvieran recursos con los que costear la cera, la rama y otros gastos, algo que, si nos atenemos a lo sucedido luego, debió producirse a finales de la década de 1740²⁰.



Figura 2. Presbiterio y ante presbiterio (interior). Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.
Foto: Alfonso Baute y Narciso Borges

15 RODRÍGUEZ MESA (1982).

16 FPSJLO: Libro de actas cofradía del Santísimo, ff. 62r, 71v. Cit. RODRÍGUEZ MESA (1982), pp. 29-31.

17 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, ff. 140v, 147r.

18 RODRÍGUEZ MESA (1982), pp. 21-22.

19 LORENZO LIMA (2008a), p. 31.

20 FPSJLO: Libro de relaciones, ff. 3r-4v.

A partir de 1777 esa festividad empezó a celebrarse el día de san Juan Bautista, de modo que la onomástica del patrón cada 24 de junio tuvo mayor solemnidad y un componente simbólico. De este modo los fieles de Arriba evitaban desarrollar la función del Corpus el mismo día que la iglesia de la Concepción y prescindirían de hacerlo en su octava u otras jornadas cercanas, ya que dichos cultos fueron dotados en los conventos de frailes y monjas durante el siglo XVII²¹. Como trataremos luego, la asociación tardía entre el culto sacramental y san Juan será un aspecto clave para comprender la modernidad que ofrece el presbiterio, tanto en la configuración material como en el programa que exhibe su cubierta donde se reivindica al santo en calidad de precursor de Cristo hecho eucaristía (Fig. 13).

EL TABERNÁCULO

Al margen de las implicaciones simbólicas e iconográficas, el éxito del programa abordado en El Farro reside en la perfecta integración del tabernáculo con las decoraciones pictóricas. De ahí que el resultado último de esa conjunción fuera la idea del presbiterio como un espacio de sumo interés, insólito en las islas por sus soluciones tipológicas y la modernidad del diseño aducido. No es casual, por tanto, que el único testimonio de esa propuesta que ha sobrevivido al paso del tiempo sea la traza del tabernáculo, firmada en diciembre de 1783 por José de Betancourt y Castro (1757-1816). De dicho dibujo y de sus condiciones materiales se han ocupado ya algunos investigadores²², aunque la datación resulta oportuna por circunstancias muy diversas. Una de ellas tiene que ver con el propio tracista, porque, al firmar el plano en 1783 y no en 1787 como venía defendiéndose, se confirma que fue entregado antes de marchar a la península durante los primeros meses de 1785. Ese hecho prueba también que, a diferencia de lo sucedido luego en Garachico y en otros proyectos que contaron con su dirección a pie de obra, las reformas de san Juan eludirían el asesoramiento directo de Betancourt, quien regresó a Tenerife en 1793²³; y al mismo tiempo, deja entrever que antes del viaje conocía y valoraba estampas foráneas de signo rococó, puesto que era sabida la dependencia de su traza respecto a una lámina dibujada por Jean-François de Neufforge (1714-1791) y grabada por Pierre-Edmé Babel (1720-1775) en la tipografía parisina de Jacques Cherau (1688-1776), que sigue integrando los fondos del archivo familiar²⁴ (Figs. 3-4).

No obstante, conviene reparar ahora en otra estampa de un altar que presidió hasta su derribo la parroquia parisina de San Juan en Grève y reprodujo Jean Michel Moreau (1741-1814), cuya catalogación ofrecimos por último en relación con otras piezas del siglo XVIII que conserva la misma colección de los Betancourt²⁵. Aunque no parece tan fiel respecto al conjunto local, sí manifiesta relación con él en lo relativo a la planta semicircular, la configuración del semibaldaquino con columnas de orden corintio compuesto, la secuenciación de molduras y el modo de articular el remate en su volumetría y acabado, cuya modificación principal es el añadido de la gran venera que sirve de base al Bautista (Fig. 5).

La marcha precipitada a Madrid no implicaría un desentendimiento total de José respecto a las obras, quizá seguidas en la distancia por medio de la correspondencia que intercambiaba en aquel momento con el párroco y otros vecinos de la localidad. Años después los clérigos recordaban que el arquitecto «contribuyó con sus limosnas a la misma fábrica», por lo que, al quedar agradecidos con ese gesto, en febrero de 1795 cantaron un oficio gratuito por el alma de Agustín de Betancourt y Jacques de Mesa (1720-1795), fallecido horas antes. Reconociendo «lo muy afecto que era este caballero a la parroquia», no olvidaron entonces que su primogénito y heredero «se sacrificó también en desempeñar la obra del tabernáculo»²⁶.

21 RODRÍGUEZ MESA (1982), pp. 31-32.

22 LORENZO LIMA (2018a); SÁNCHEZ LÓPEZ (2018), pp. 157-177, con bibliografía precedente.

23 RODRÍGUEZ MESA (1988), pp. 67-79.

24 LORENZO LIMA (2008a), pp. 72-73; LORENZO LIMA (2018a).

25 Cfr. LORENZO LIMA (2018a).

26 FPSJLO: Libro de misas y oficios de la parroquia (1794-1816), f. 3r.



Figura 3. Traza del tabernáculo (dibujo, pormenor). Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.

Foto: Alfonso Baute y Narciso Borges

Figura 4. Tabernáculo (grabado). Archivo Betancourt, La Orotava. Foto: Juan Luis Bermejo

Figura 5. Tabernáculo (grabado). Archivo Betancourt, La Orotava. Foto: Juan Luis Bermejo

El resultado no pudo ser más satisfactorio, porque, al seguir fielmente la traza dejada por el mayor de los Betancourt, los carpinteros que construyeron el conjunto generarían una obra moderna en cuestiones de fondo y forma. Lo avala así su estructuración y ornato, recurriendo para ello a la común planta semicircular, un basamento amplio, molduras de diverso tipo, columnas de orden corintio, entablamento al uso, secuenciación de airoso motivos de talla y remate con amplia venera sobre la que acabaría disponiéndose la efigie primitiva de san Juan Bautista (Fig. 8). Este semibaldaquino cubre al manifestador propiamente dicho, que es en realidad un conjunto armónico de dos sagrarios: el alto quedó destinado para la exposición de la custodia y el bajo para la reserva cotidiana del Santísimo, siempre con sentido utilitario. Como el resto de la obra en que se inserta, este elemento sorprende por la composición equilibrada que le confieren sus elementos arquitectónicos a través de plintos, columnas exentas, pilastras adosadas a juego, molduraje plano y remate cupular, necesario para sustentar en lo alto una imagen de Cristo Crucificado que pudo importarse desde La Habana durante la década de 1780²⁷.

Sin obviar lo señalado antes por Trujillo Rodríguez, es obvio que la obra fluctúa entre los estilos imperantes en aquella época: el rococó de sesgo europeo y el incipiente neoclasicismo, cuya combinación generó las novedades de «gusto moderno» que tanto demandaban los intelectuales del archipiélago²⁸. No obstante, el tabernáculo de La Orotava adquiere un interés mayor por circunstancias que superan su dimensión formal y estética. El ornato aporta también algunas novedades, ya que entre sus motivos advertimos referencias iconográficas a la eucaristía que no son habituales en realizaciones de su tipo o naturaleza. En la cubierta del manifestador se localizan racimos de espigas y panecillos, mientras que las puertas giratorias dan cabida a una representación inusual del Arca de la Alianza (parte trasera) y alusiones directas a su uso como sagrario mayor o de exposición temporal (delantera).

Lo importante es constatar que dichas decoraciones, y sobre todo las derivadas del término hebreo visible al frente, otorgan al baldaquino un simbolismo de extrema modernidad, insólito para construcciones similares de las islas y del ámbito bajopeninsular (Fig. 6). La lectura de la inscripción que exhiben las puertas del manifestador como ארון y su interpretación como «arca» invitan a atribuir

27 Una pieza semejante es reproducida por ORTEGA ÁLVAREZ (1999), lo que da pie a esta catalogación y a descartar su atribución a José Luján Pérez (1756-1815) que defienden otros investigadores.

28 TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), t. I, p. 196; LORENZO LIMA (2017), pp. 455-492.

al conjunto un planteamiento iconográfico más rico, deudor de la tradición bíblica que hunde sus raíces en el mundo judío²⁹. Intuimos que ese vocablo alude al Arca de la Toráh o *'Arón ha -qódesh*, dedicada a depositar los rollos de la Toráh (*séfer Toráh* o *sefarim*). A su vez, ello explica la presencia del Arca de la Alianza en las puertas traseras del expositor, puesto que dicho elemento fue de gran importancia para la tradición semítica y equivalía a la citada Arca de la Toráh (Fig. 7). En su origen se trataba de un pequeño nicho o armario adosado a la pared oriental de la casa de oración, aunque con el paso del tiempo acabaría convirtiéndose en el espacio más importante de las sinagogas³⁰.

La transposición de conceptos resulta evidente en la obra que tratamos, donde un nuevo Arca de la Alianza acoge en el templo cristiano a su componente principal: el Santísimo Sacramento, equiparándolo así a las míticas Tablas de la Ley. Dicha lectura es completa si atendemos a la decoración con tejidos pintados que muestran las puertas del sagrario alto, porque, al igual que en las sinagogas, el ornato de ese elemento lo conforman cortinas ricas o el *pajóret*³¹. De acuerdo a ello, el manifestador central se convierte en símbolo distintivo del Arca de la Alianza y el semibaldaquino que lo cubre en una figuración del Templo de Jerusalén, inmueble que albergó tan preciado objeto hasta su desaparición como tal. De esa circunstancia deducimos una valoración no muy común del tabernáculo y de sus antecedentes litúrgicos, cuyo significado histórico también sería recurrido para configurar la mesa del altar, el expositor y el retablo que presiden la parroquia de El Salvador en Santa Cruz de La Palma³². Tal situación insiste en la conveniencia de relacionar estos presupuestos con planteamientos en vigor a finales del Antiguo Régimen, cuando intelectuales como Manuel Díaz Hernández (1774-1863) y otros clérigos eran capaces de contextualizar el hecho piadoso e insistir en la idoneidad de cultos donde un tabernáculo propiamente dicho fuera pieza clave³³.



Figuras 6 y 7. Tabernáculo (pormenor). Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.
Fotos: Juan Alejandro Lorenzo

El proyecto del Farrobo ofrece la particularidad de integrar a san Juan Bautista como valedor del culto eucarístico y protagonista indiscutible del conjunto, algo no advertido siempre. Este hecho lo constatamos por medio de la escultura que remata la estructura lignaria, cuyo emplazamiento preveía Betancourt y Castro en el diseño ya tratado de 1783 (Fig. 3). Dicha imagen corresponde con la existente en la ermita desde el tiempo fundacional, pues así lo delatan las dimensiones, el tallado de la cabeza y su modelo compositivo (Fig. 8). La ubicación en ese espacio privilegiado debió de motivarla la importación de una talla nueva para convertirse en titular de la parroquia y darle culto en un retablo

29 Durante la última restauración algunas letras fueron reconstruidas con poco acierto, debido a que se encontraban borrosas y repintadas. De ahí que en la actualidad la inscripción ofrezca una interpretación errónea y pueda leerse como תורה. La coincidencia de la primera y la tercera grafía con caracteres de la palabra hebrea arca y el uso de una «R» del alfabeto latino en segundo lugar, equivalente a su homófona hebrea, invitan a reinterpretar dicho término de acuerdo al contexto en que se inscribe. Agradecemos estas observaciones a Carmen Caballero Navas, profesora del departamento de Estudios Semíticos de la Universidad de Granada.

30 ESPINOSA VILLEGAS (1999), pp. 100-110.

31 La existencia de dichos cortinajes remite a los espacios que cobijaron el Arca, primero en las tiendas de reunión y luego en el templo. Era el elemento que otorgó distinción a la dependencia que los resguardaba o *sancta sanctorum*.

32 PÉREZ MORERA (1991), pp. 260-266.

33 LORENZO LIMA (2010), t. II, pp. 970-977.

inmediato al púlpito, donde permanece todavía (Fig. 9). Sin embargo, antes de su ubicación en lo alto tuvo que componerse y ser reestofada, puesto que las decoraciones del atuendo muestran motivos comunes a finales del setecientos y no en época previa³⁴.

Lamentablemente, las cuentas de fábrica no aportan noticias sobre la otra efigie del Bautista y su llegada a Tenerife, a buen seguro producida cuando se remodelaba la capilla mayor en los años ochenta. No olvidemos que entonces concluyó la construcción del retablo donde fue colocada finalmente, por lo que ya debía de encontrarse en el templo o a punto de ser importada. Avalan esa datación su estilo, el estudio volumétrico que manifiesta, la concepción iconográfica y las decoraciones del atuendo con un repertorio culto de gusto rococó, si bien la filiación genovesa que se le presupone no está confirmada y debería avalarla un estudio formal o comparativo a partir de últimas publicaciones sobre imaginería ligur. Sea como fuere, ese extraño silencio documental tiene lógica atendiendo a lo sucedido entonces. Recordemos que en 1782 el obispo Herrera concedía a varios fieles el privilegio de contar con una sepultura independiente en el templo por sus donaciones y servicios a él, de modo que uno de estos patrocinadores u otro que permanece en el anonimato pudo propiciar el encargo de la talla. En cualquier caso, tampoco hay impedimentos para plantear una solicitud de los mayordomos o del párroco Francisco Antonio Frías, quien se revelará luego como demandante de manufacturas italianas³⁵. Documentos de esa época aluden en ocasiones a la generosidad del último, pues una nota de 1787 confirma que contribuyó para «la hermosura del altar mayor y tabernáculo»³⁶.



Figuras 8. Antigua efigie de san Juan. Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Figura 9. Nueva efigie de san Juan. Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.
Foto: Fernando Cova del Pino.

Independientemente de cuál sea el origen y su datación, lo importante es valorar que la escultura quedó unida al culto sacramental. Sabemos ya que a partir de 1777 la festividad del Corpus se celebró el día de san Juan, por lo que desde entonces dicha efigie desfilaría en el cortejo procesional antecediendo a la custodia que portaban bajo palio los sacerdotes del lugar. Aunque a priori parezca un hecho anecdótico, esa circunstancia influye de forma notoria en su composición y es un elemento clave para comprender la interpretación del santo como ángel precursor de Cristo. No en vano, el Bautista fue el último profeta del Antiguo Testamento y el primero del Nuevo, la voz que anunció a Jesús en el desierto y el responsable de unir la dimensión humana y divina del Salvador³⁷.

Tal circunstancia explica que la efigie del Farrobo porte alas durante los desfiles procesionales y que su autonomía como representación hagiográfica quede relegada a un segundo plano, ya que para los clérigos ilustrados el interés de este personaje era mayúsculo al convertirse en un medio que conducía a Jesús o, lo que es lo mismo, a su presencia real en la eucaristía. No extraña, pues, que dicha

34 LORENZO LIMA (2008a), pp. 74-75.

35 FRAGA GONZÁLEZ (1998), pp. 208-212; LORENZO LIMA (2018b), en prensa.

36 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, f. 176v.

37 RÉAU (1996), t. I-v. I, pp. 488-522.

tesis perdurase en el tiempo y condicionara luego la reforma o el encargo de otras representaciones de san Juan Bautista en el medio isleño. Se ha planteado así para comprender el aspecto actual de la talla que preside su ermita en La Laguna³⁸ o la que Fernando Estévez (1788-1854) concluyó en 1819 para la iglesia matriz de Telde, que es en realidad una derivación del simulacro que nos ocupa de La Orotava³⁹. A la hora de justificar la adquisición de esa nueva pieza, su párroco expresó que era necesaria para «infundir en los fieles una verdadera devoción al precursor de nuestro Señor Jesucristo»⁴⁰.

Teniendo claro este punto de partida, el Bautista adquirió un protagonismo insólito en el programa iconográfico de la capilla mayor por medio del ciclo que decora las cubiertas del antepresbiterio y del presbiterio propiamente dicho. Su estudio posibilita una lectura de ambos espacios en clave unitaria y sin obviar implicaciones eucarísticas, pues en él san Juan adquirió una estima mayor dado su carácter profético. Pese a ello, el programa quedó determinado por la intención de originar un ambiente unitario, cuyos efectos perspectívos maravillaban al espectador y le hacían sentir que su realidad cotidiana era prolongada en los elementos recreados a modo de trampantojo o engaño visual. En acertadas palabras de Suárez Navarro, «el ambiente arquitectónico del techo borra la frontera entre el espacio imaginario y el espacio físico real»⁴¹ (Fig. 2).

En efecto, la ficción pictórica relaciona acertadamente al tabernáculo con el ornato de la techumbre, generando así una de las propuestas ornamentales más complejas que se idearon en Canarias durante la época Moderna. Gracias a su orden lógico el discurso eucarístico se proyecta en buena parte de las techumbres, aunque empieza con las Virtudes Teologales que fueron dispuestas sobre el arco que da acceso a la capilla mayor (Fig. 11). Flanqueadas por columnas de orden jónico y figuraciones angélicas, dichas alegorías aparecen pintadas sobre tableros de madera recortada y con su representación habitual: la Fe es mostrada como figura femenina con los ojos vendados que porta un cáliz y un libro abierto; la Caridad, como una matrona que acoge o da cobijo a varios niños; y la Esperanza, como mujer ornada con flores que se apoya en un ancla. El significado de tales figuraciones es de por sí explícito y se completa con los atributos que sustentan dos pequeños ángeles a los lados al exhibir respectivamente una espada como símbolo de justicia y una palma que termina convirtiéndose en emblema de martirio, salvación y misericordia. Desde un punto de vista emblemático, personalizan los pasos necesarios para llegar a Dios, algo así como los principios que todo cristiano debía seguir con el fin de alcanzar la salvación⁴² (Figs. 10-12).



Figuras 10-12. Decoración del arco del presbiterio. Parroquia de san Juan. Bautista, La Orotava.
Fotos: Juan Alejandro Lorenzo.

Ya en la cubierta del nuevo o segundo presbiterio, la distribución arquitectónica organizó el espacio falseando una cúpula con rompimiento de gloria al medio. Los elementos que integran ese trampantojo a lo divino se organizan de modo convencional para generar una realidad ficticia e

38 AMADOR MARRERO (2017), pp. 114-118.

39 LORENZO LIMA (2011), pp. 415-426, con bibliografía precedente.

40 AHDLP: Sección 8, parroquial. Caja «Telde», expedientes sin clasificar.

41 SUÁREZ NAVARRO (1985), pp. 84-87.

42 SUÁREZ NAVARRO (1985), p. 85.

inquietante, donde los ambientes terrenal y celestial quedaron unidos en el mismo lugar. Así pues, ateniéndonos a la clasificación propuesta por Suárez Navarro, el primer ámbito corresponde con el plano histórico y se distingue por elementos arquitectónicos que incluyen ocho tondos o medallones de gran tamaño. En ellos quedaron figurados personajes que guardan relación con la natividad de san Juan Bautista, reconocibles fácilmente por citas bíblicas que contienen las filacterias de cada representación. Su presencia otorga al conjunto un sentido mesiánico y profético cuyo referente último serían las efigies individualizadas de la Virgen María (1), santa Isabel (2), Zacarías (3) y san José (4) como miembros de la familia de Juan. San Lucas (5), Isaías (6), Elías (7) y el profeta Eliseo (8) completan el conjunto en el lado opuesto, insistiendo en el carácter precursor del Bautista y en ciertos rasgos que caracterizaron su conducta en el desierto (Figs. 13-14).

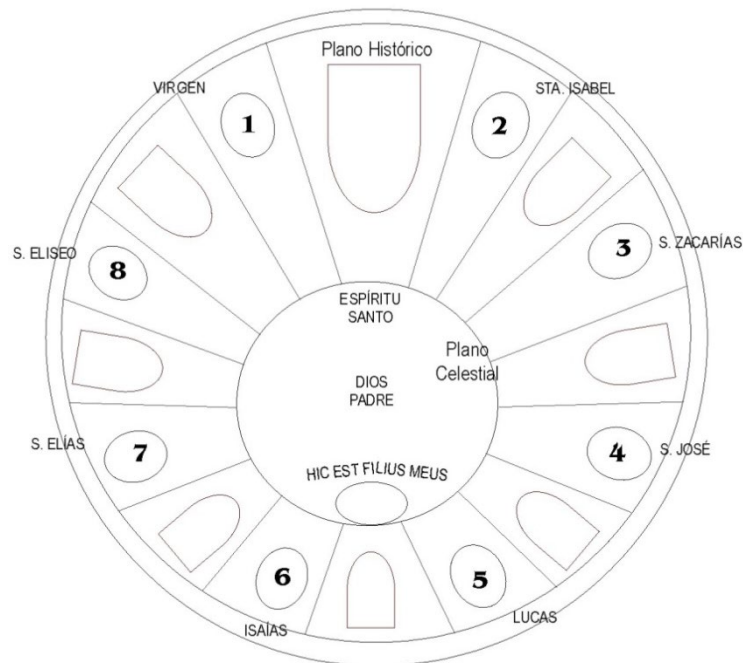


Figura 13. Esquema del programa iconográfico de la cubierta del presbiterio.
Elaboración propia.

Cada cartela identifica al personaje en cuestión y refiere una cualidad que alude al santo incidiendo en su deseo de anunciar la venida de Cristo, a veces con sentido metafórico. En lo relativo a la Virgen (1), el texto reseña la visita que María hizo en Ain Karem a su prima santa Isabel, madre de Juan: «MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM» (Lucas 1, 46); y el de ella (2) recuerda cuando el niño saltó en su vientre para recibir el espíritu divino: «EXULTAVIT INFANS IN UTERO EIUS» (Lucas 1, 41). No debe obviarse que Isabel era una mujer mayor e infecunda, de modo que su embarazo se interpretó como un prodigio más de la divinidad. Por eso mismo el relato evangélico plantea que, al producirse el encuentro entre ambas mujeres, «ya estaba de seis meses la que llaman estéril» (Lucas 1, 36). Tal hecho explica que la madre del Bautista fuera una elegida del Señor, un personaje en el que la gracia divina se manifestó abiertamente para redimir al mundo en su versión profética⁴³.

Gracias a esa circunstancia Isabel se asocia con la figura de la Virgen (fig. 15) y, al igual que sucedió con su prima, el ángel Gabriel anunció a Zacarías (3) que iba a ser padre de un niño por decisión de Dios y que al nacer debía llamarle Juan. Esa medida extrañó mucho al viejo Zacarías, quien, como explica la escritura sagrada, quedó mudo ante lo sucedido y recuperaría el habla después de escribir en una tabla el nombre de su primogénito junto a varias alabanzas que mereció el mismo Dios a quien servía de forma cotidiana en el templo (Lucas 1, 68). Por eso mismo su filacteria contiene el lema «BENEDICTUS DOMINUS», que recuerda a posta el significado etimológico de Juan como gracia o misericordia de Yahvé. A través de esta circunstancia quedó en evidencia el vínculo de la

43 DUCHET-SUCHAUX/PASTOUREAU (2009), pp. 243-244.

familia de Isabel con los designios divinos, porque, tal y como advierte el Evangelio, Zacarías era un sacerdote muy reputado en aquella época. La aparición del arcángel para revelarle su buena nueva se produjo mientras oficiaba en el *sancta sanctorum*, detrás del velo y junto a unos fieles que oraban frente a él (Lucas 1, 5-25). De ahí que en el medallón o tondo aparezca ataviado con vestiduras litúrgicas y portando en las manos la tablilla donde escribió el nombre elegido para llamar a su descendiente: «*Joannes est nom(ine) eius*». Su relación con san José (4), padre de Jesús y tío de Juan, queda clara al saber que dicho personaje también sería advertido por un ángel para que abandonase Israel junto a su familia y se trasladara a Egipto, de modo que así era cumplida una vieja profecía que refirió a Cristo como Nazareno o natural de Nazaret (Mateo 2, 23). Al margen de ello, su significado reivindica el sometimiento a la voluntad de Dios por medio de un texto muy clarificador: «*ECCE FIDELIS SERVUS ET PRUDENS*». El santo se presenta con la iconografía habitual y porta como distintivo la vara florida, un atributo que reforzaba su pertenencia a la mítica estirpe de David (fig. 16).



Figura 14. Cubierta del presbiterio. Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.
Foto: Alfonso Baute y Narciso Borges.

Los cuatro medallones restantes reproducen a personajes que no tienen una relación familiar con san Juan, por lo que dejan de vincularse con su natividad para incidir mayormente en la cualidad profética. Uno de ellos representa a san Lucas (5), el único evangelista que relata los nacimientos del Bautista y de Jesús. Esa circunstancia explica que fuera efigiado con un libro abierto entre las manos y el texto recuerde la revelación a Zacarías (Juan 1, 15). Por su parte, Isaías (6) se convirtió en el profeta que anunció al hijo de Dios en el desierto, de manera que anticipaba la labor acometida luego por Juan. Los teólogos plantearon este aspecto con anterioridad y llegarían a estimar sus proverbios como una prueba irrefutable de la presencia real de Cristo y de la nueva Iglesia que vino a instaurar, ahora manifiesta. Advierten en él cualidades que superan la dimensión de un predicador a destiempo y lo convierten casi en un evangelista. De ahí que la inscripción refiera ese hecho y ofrezca una máxima que relaciona a Jesús con la tradición del Antiguo Testamento: «*y saldrá un renuevo del tronco de Jesé*» («*JESSE ET EGREDITUR VIRGA DE RADICE ESSE*»; Isaías 11, 1).



Figuras 15 -18. Cubierta del presbiterio (pormenores). Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.
Fotos: Juan Alejandro Lorenzo.

Los profetas son representados como un testigo verídico y sirven de contrapunto a la figura de Juan, porque, como él, vivieron en el desierto, informaron de la venida del Salvador y dedicaron su existencia a tan loable propósito. El primero corresponde con Elías (7), cuya incorporación en el ciclo se debe al mensaje que el ángel Gabriel transmitió a Zacarías: «y marchará delante del Señor imitando el espíritu y santidad de Elías» (Lucas 1, 17). Sin embargo, su inclusión se entiende también desde una perspectiva metafórica al quedar vinculado con una leyenda de carácter bíblico: «álzase de Jacob una estrella» («ORIETUR EST ESTELLA EX JACOB»; Números 24, 17)⁴⁴. Eliseo (8) es considerado como el mejor discípulo que tuvo este personaje de oración y acción carmelitana, por lo que su presencia en el programa estudiado supera la dimensión temporal para convertirse en otro antecedente del Bautista gracias al anuncio del Mesías⁴⁵. De ahí que, como sucedió con el simulacro ya tratado de su maestro, la leyenda que le corresponde aluda a esa coyuntura de un modo directo⁴⁶.

Por encima de la simulación arquitectónica, el segundo ambiente o plano celestial contempla la presencia de Dios Padre. Lo integran también alusiones iconográficas al bautismo de Cristo y a la eucaristía, porque, como ya sabemos, el programa se inscribe en un espacio de exaltación sacramental. Ello explica por sí solo que varios ángeles porten espigas, racimos de uvas, panecillos y un cáliz. Sin

44 RÉAU (1996), t. I-v. 1, pp. 400-412.

45 RÉAU (1996), t. 1-v.1, pp. 413-419.

46 Coincidimos en ello con SUÁREZ NAVARRO (1985), pp. 85-87.

embargo, despierta un interés mayor el que sustenta en sus manos una libélula o un insecto afín, aspecto no resaltado hasta ahora que vincula a la figura de san Juan con el fin eucarístico del recinto (Fig. 18). Si nos ceñimos al relato evangélico, «Juan iba vestido de piel de camello, llevaba un cinturón de cuero a la cintura y se alimentaba de langostas y miel silvestre» (Mateo 3, 4). Los insectos quedan asociados con el pan que comulgan los fieles, de forma que en ese pormenor advertimos un distintivo sutil de su adecuación al relato bíblico. Igual de interesante es el que sostiene una vela, pues en ella queda patente la fe que padres y padrinos transmiten a los neófitos cuando reciben el primer sacramento (Fig. 14).

El bautismo de Jesús, entendido como la unión real y profética del Salvador con su primo, es constatado a través de varios elementos que insisten en la narración evangélica, que tiene un primer distintivo en el ángel de mayores dimensiones que sostiene una cruz con inscripción aclaratoria: «ECCE AGNUS DEI». No olvidemos que dicho lema es distintivo de san Juan y queda reiterado en el tabernáculo con un sentido eucarístico al haberse pintado también en la puerta del sagrario bajo. La divinidad se advierte en los cielos abiertos y en la presencia imponente de Dios Padre, ya citada. Este personaje quedó figurado con los rasgos habituales de su iconografía, es decir, como un hombre mayor y de larga barba cana, que viste túnica blanca y porta el orbe o globo terráqueo en una de sus manos. Varios ángeles lo sustentan y debajo de él se localiza el Espíritu Santo en forma de paloma blanca junto a una inscripción latina que reproduce la voz oída mientras Juan bautizaba a Cristo en el Jordán: «HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS» (Fig. 17). Suarez Navarro advierte con razón que el pasaje elegido para recrear ese motivo corresponde con una cita del Evangelio de Lucas, donde dicho acontecimiento quedó explicado en estos términos: «se abrió el cielo y bajó el Espíritu Santo sobre él en forma sensible como una paloma y resonó una voz desde el cielo *Tú eres el hijo mío, el predilecto, en ti me complazco*» (Lucas 3, 21). Se produce así la perfecta integración de ambos personajes en un contexto dado a la exaltación sacramental, siempre compleja por los fines que sigue el ornato bajo un mensaje predeterminado⁴⁷.

EL ESPACIO LITÚRGICO

Es indudable que un programa como el descrito enriquecía la planificación del presbiterio y le otorgaba un componente de mayor carga simbólica, no habitual en las iglesias del archipiélago. A la hora de preverlo así debieron de valorarse toda clase de sugerencias y aportes teóricos pues, por lo general, las alusiones de carácter bíblico exigían el asesoramiento pertinente de clérigos o de eruditos versados en la escritura sagrada. Su definición como tal durante la década de 1780 completó un plan previsto en fecha previa, aunque, a diferencia de lo expuesto en ocasiones, suponemos que los faldones del antepresbiterio fueron pintados en ese tiempo y no antes. Sus motivos ornamentales y los que anteceden al tabernáculo en el arco mayor son parte de un discurso que no debía de comprenderse con facilidad, porque, como sabemos de antemano, en él tienen cabida atributos de muy diversa significación, leyendas en latín y símiles del Antiguo Testamento que requerían explicaciones o una lectura contextual entre los fieles. Todo ello no deja de sorprender si atendemos al entorno en que se inscribe el templo y su complejo simbolismo, ya que a finales del setecientos El Farrobo o la entonces denominada Villa de Arriba seguía siendo un núcleo secundario en el conjunto urbano de La Orotava, opuesto en lo social a la boyante feligresía de la Concepción y a la cultura que emanaba de los conventos establecidos en su término. No debe obviarse que en la jurisdicción de esa otra parroquia vivieron desde el siglo anterior labradores, jornaleros y artesanos, beneficiarios, a su vez, de una clase hegemónica que residía en torno a la iglesia matriz y las pinas calles de Abajo⁴⁸.

A pesar de lo que pudiera creerse a priori, tal circunstancia no resta un ápice de interés a lo sucedido en torno al presbiterio de san Juan (Fig. 2). En realidad, ocurre lo contrario, pues en la definición de su programa iconográfico intervendrían motivaciones que superan el sentido piadoso para convertirlo en un escenario idóneo de cara al culto sacramental. En este sentido, llama la atención su trasfondo intelectual o la importancia que el presbiterio adquiere en sí mismo, por lo que tampoco

47 SUÁREZ NAVARRO (1985), p. 87.

48 Así lo recogen documentos publicados por FERNÁNDEZ MARTÍN (1976), pp. 548-554.

extraña que dicha estancia se convirtiera en un lugar donde el mensaje transmitido reste interés al componente formal o a la dimensión plástica del diseño. Se trata, sin duda, de un conjunto donde el fondo supera claramente a las formas con el fin de transmitir un ideario que enlaza con principios de las Luces y su devoción predilecta. De ahí que en última instancia la capilla mayor fuera un escenario privilegiado para mostrar el boato que rodeaba a las exposiciones de la custodia en el manifestador o sagrario mayor, como si de una representación teatral se tratara. Era, desde luego, lo más cercano que muchos fieles del archipiélago tendrían a grandes proyectos que se concibieron desde el siglo anterior para maravillar a los adoradores del Santísimo y hacerles partícipes de la fastuosidad que conllevan a menudo sus prácticas, lo que generaba en no pocos casos un auténtico *theatrum sacrum*⁴⁹.

El uso del tabernáculo durante los cultos mensuales (terceros domingos o minervas) y en otras celebraciones importantes del calendario litúrgico (principalmente el domingo de la Ascensión, la festividad del Corpus y los días mayores de Semana Santa) convertía a la cabecera de esta iglesia en un lugar único, favorecido por la incorporación de la antigua ermita a modo de segundo presbiterio. Al contar con esa nueva dependencia, los impulsores dispondrían del sitio necesario para adoptar el esquema ya citado de coro-tabernáculo y generar a su alrededor un espacio litúrgico que en aquellos momentos no tenía correlatos ni precedentes claros en Tenerife⁵⁰. Si antes aludíamos a que el tabernáculo era una prefiguración del Arca de la Alianza, el simbolismo del presbiterio como *sancta sanctorum* resultó de mayor eficiencia durante las celebraciones de Semana Santa, cuando a la altura del arco colgaba el velo que cubría dicha estancia desde la tarde del miércoles de ceniza. Ese cortinaje era recogido únicamente el Jueves Santo para descubrir el Monumento y, tras cerrarlo antes de que comenzaran los oficios de la muerte del Señor el viernes al mediodía, no volvía a abrirse hasta la vigilia pascual del sábado con el fin de anunciar la resurrección, en claro paralelismo a lo que aconteció en el Templo de Jerusalén a los tres días de haber sepultado a Jesús con la ruptura de los velos o tejidos que cubrían la citada Arca de la Alianza⁵¹.

El resto del año el tabernáculo permanecía expuesto a la contemplación de los fieles, quienes accedieron a él cuando había exhibición mayor y la custodia era mostrada en el sagrario alto por un motivo excepcional. Esa situación le confirió un simbolismo inaudito, porque, como espacio privilegiado de culto, resultó inalcanzable para quien no fuera clérigo o cofrade del Santísimo. Ellos eran los únicos que en esa ocasión franqueaban las gradas del presbiterio para aproximarse de modo reverente al Santísimo, siempre con orden y recurriendo a un protocolo de acciones bastante convencional. La preeminencia del altar mayor y su uso cotidiano fueron reglados en todo momento, ya que en la iglesia se dio poco protagonismo a los altares laterales como lugares alternativos para reservar las sagradas formas o funcionar a modo de comulgatorios. Por eso mismo, si nos atenemos a lo explicado de forma breve por clérigos de aquel tiempo, la configuración de la cabecera como ámbito procesional fue alentada por su elevación inusual con gradas de piedra y la habilitación de estancias secundarias que complementaban tal fin. No es casual, por tanto, que la sacristía disponga aún de escaleras que permitían el acceso de los sacerdotes al coro sin invadir el ámbito presbiterial⁵².

Esa circunstancia nos lleva irremediamente a una lectura simbólica de los espacios litúrgicos, porque, a medida que los cortejos claustrales ascendían con el Santísimo hacia el tabernáculo, su significación iba en aumento. Con el acceso al presbiterio se invadía un recinto sagrado, casi místico, el mismo donde la presencia imponente del Padre Creador y del Espíritu Santo anunciaba la redención de Dios para con los hombres. Así pues, tras superar el arco de las Virtudes Teologales y las dos columnas de los laterales que parecen remitir a las míticas Jaquim y Boaz del Templo de Salomón, los clérigos entraban en un espacio de intencionalidad superior por la trascendencia de su significado. En él, como si de la misma gloria se tratara, el Santísimo era reservado para convertirlo en el lugar donde residía permanentemente la divinidad. Lo indicaron así las lámparas de aceite que colgaban del mismo arco triunfal que decoran las virtudes, ya que, como sigue señalando desde lo alto la primitiva imagen del Bautista, allí habita el Dios que vive entre los hombres y al que debe rendirse culto en todo momento⁵³.

49 Idea genérica en la que insiste MÂLE (1985), de cuya teorización ha derivado la historiografía posterior que estudia estas cuestiones.

50 LORENZO LIMA (2008b), pp. 79-92.

51 Acontecimiento descrito en los Evangelios. Cfr. Mateo 27, 51 y Marcos 15, 38.

52 AFP: Papeles sin clasificar. Copia de notas manuscritas del clérigo Domingo Hernández Quintero, s/f.

53 LORENZO LIMA (2008a), pp. 74-75.

Jean Hani se detiene a comentar la valía de ese tipo de enseres en clave simbólica, por lo que no extraña que sus interpretaciones encuentren acomodo en una obra heterogénea y de complejo significado como la de san Juan. Dicha particularidad nos invita a considerar que la estimación del tabernáculo era válida desde el antepresbiterio. Al dirigirse hacia él, los clérigos y fieles dieron continuidad a una práctica devocional que integra a la mesa de altar como prefiguración de su espacio de culto primigenio: la Montaña Santa. Por esa razón las gradas de cantería se convierten en requisito imprescindible para erigir el altar mayor, de modo que el ascenso que se practicaba hasta allí con la custodia resulta semejante a la subida al Monte Sión. Tal y como indica dicha investigadora, esa dinámica quedó avalada con el salmo que los israelitas cantaban cuando subían a él o acudían al templo, el famoso salmo *Judica me*: «envíame tu luz y tu verdad; ellas me guiarán y me conducirán a tu montaña santa y a tu tabernáculo, y yo llegaré hasta el altar del Señor» (Salmos 43, 3). De acuerdo a ello, el espacio presbiterial se convierte por sí mismo en una imagen del mundo y de la misma gloria que recrean las pinturas de la cubierta, de modo que su significación confirma cuanto hemos planteado sobre el altar o el entorno inmediato como un ente autónomo⁵⁴.

La jerarquización de los espacios devocionales y su consabida sacralización también tiene que ver con el sentido que muchos clérigos dieron al Templo de Jerusalén durante la época Moderna, porque, como ha subrayado Herculano Alves, para ellos cualquier iglesia era la casa de Yahvé y no un recinto donde se congregaban sus adoradores. El simbolismo concedido a los lugares de culto varía dependiendo de la cita bíblica escogida, pero, a tenor de la finalidad que persigue el presbiterio del Farrobo, es evidente que su lectura cobra sentido atendiendo a los salmos de la peregrinación (Salmos 120-134) u otros pasajes de la Biblia que defienden la existencia real de la divinidad en un recinto sagrado. En aquella época ir al templo equivalía a estar cerca de Dios o, lo que es lo mismo, era casi como «tocar lo divino»⁵⁵. Algunas citas del Antiguo Testamento insisten en esa idea y refuerzan argumentalmente el simbolismo propuesto⁵⁶, por lo que, a nuestro juicio, en dicha tesis radica uno de los principios que vertebran el programa seguido con novedad en la cabecera de san Juan.

LOS EJECUTORES

A estas alturas queda claro que la definición del ámbito presbiterial como un auténtico *sancta sanctorum* es consecuencia de una empresa con espíritu colectivo, donde tal vez participarían en distinta forma clérigos, artistas, oficiales de diverso calado y fieles instruidos en la escritura sagrada. Los documentos investigados no aluden a ello, por lo que desconocemos quiénes actuaron como directores de la obra en su componente teórica y práctica. El aporte religioso o litúrgico se presenta como un aspecto clave de la propuesta y no dudamos de su efectividad, ya que de la argumentación esgrimida al principio dependieron el simbolismo brindado a la estancia, la configuración del tabernáculo como un conjunto apto para el culto eucarístico y, muy especialmente, el programa iconográfico que revela la cubierta incluyendo a la figura principal de san Juan, descrito antes con detalle. Todos los indicios otorgan al párroco de esos momentos un protagonismo extremo en la difusión de dichas ideas y su materialización en una propuesta efectiva, aunque de momento no podemos medir ni calibrar su contribución real al proyecto. Como ya sabemos, la parroquia era regentada entonces por Francisco Antonio de Frías y Fernández Salazar (1745-1802), sacerdote de grandes virtudes que vivió en la Villa de Arriba entre 1771 y 1787.

El curato de este clérigo coincide con una renovación eficiente y global del templo, de modo que cuanto sucedió entonces es equiparable con los trabajos de construcción finalizados en 1747. Durante ese tiempo se produjeron las reformas principales de su fábrica, que engloban la reorganización que tratamos del presbiterio, la construcción de varios retablos en el cuerpo de la iglesia, la renovación y el amueblamiento definitivo de ambas sacristías, el incremento de los bienes suntuarios, el remate de la torre campanario iniciada en 1768 y, sobre todo, la ornamentación procurada a nichos disponibles para las imágenes de mayor devoción en la feligresía: el Cristo atado a la Columna y la Virgen de los Remedios, cuyos retablos existían en las capillas laterales desde la década de 1750⁵⁷. Culto y amable

54 HANI (1983), pp. 109-117.

55 ALVES (2008), pp. 478-491.

56 Cfr. Génesis 28, 10-22; Éxodo 25-27, 35-38; Isaías 6, 2-4; Ezequiel 43, 5.

57 LORENZO LIMA (2008a), pp. 33-36, 55-56, 72-73, 18-83, 118-119.

siempre, Frías fue un hombre que no desatendió nunca sus obligaciones religiosas y asistenciales, las cofradías radicadas en la iglesia⁵⁸, las funciones celebradas en el convento de frailes franciscanos⁵⁹ y cuantos avances iban produciéndose en el medio isleño, proclives siempre al reformismo de la Ilustración. Por ello no sorprende que en octubre de 1777 pidiera su ingreso en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife⁶⁰ o que meses después, cuando sus estatutos fueron impresos, figure ya como «socio admitido» de la entidad⁶¹.

Ese hecho confirma una voluntad firme de vincularse con los intelectuales más avezados de la isla, algo que tampoco sería ajeno a su actividad cotidiana en La Orotava. Frías fue un clérigo muy inquieto en lo doctrinal y supo optimizar los recursos de su tiempo, gracias, en parte, a la compañía de los hermanos Cólogan que tantos bienes adquirió por indicación suya⁶². No extraña, pues, que ganara pronto el reconocimiento del obispo fray Joaquín de Herrera, quien visitaba La Orotava en 1781 y valoró positivamente la labor acometida en torno a la iglesia de san Juan. El cese de la actividad allí lo motivó un traslado que había solicitado antes a la parroquia de Valverde, de la que era pilongo y donde estuvo adscrito como beneficiado hasta su muerte en 1802. Las últimas investigaciones han revelado un protagonismo semejante de este «buen sacerdote» en el remate y la ornamentación de aquella iglesia de El Hierro, reconstruida con esfuerzo cuando mediaba el siglo XVIII. Al igual que hizo en El Farrobo años antes, concluyó elementos inacabados de su fábrica, enjalbegó las paredes al interior, la pavimentó con ladrillos y losa chasnera, trazó altares que no se materializaron en su totalidad, compró enseres litúrgicos e, incluso, trajo de Sevilla una nueva imagen de la titular, aunque su deseo inicial era importarla desde Génova⁶³.

A pesar del protagonismo ganado por las reformas del presbiterio desde el mismo tiempo en que comenzaron las obras, sorprende que no haya alusiones explícitas sobre su desarrollo en la correspondencia del párroco o en los documentos generados por las visitas episcopales. Fray Juan Bautista Servera, fray Joaquín de Herrera y Antonio Martínez de la Plaza no aluden a ellas en los mandatos que firmaron al visitar el templo en 1776, 1782 y 1789, de modo que su incidencia se advierte en lo estipulado a final de siglo por Antonio Tavira cuando censuraba el protagonismo concedido a las imágenes de mayor notoriedad en la iglesia⁶⁴. El silencio de este obispo acerca del programa contemplado en la capilla mayor resulta inquietante, pero no lo es menos constatar la omisión de cualquier noticia sobre los patrocinadores que respaldaron a Frías en su ambicioso plan de reformas. Después de la marcha a Valverde en 1787, la parroquia fue regentada por clérigos que participaron abiertamente del espíritu ilustrado e infundieron continuidad a tareas iniciadas por él durante la década de 1770. Por ello no es casual que en los años siguientes fuera destinado al Farrobo un personaje de estima como Luis de Cabeza y Viera (1750-1818), sobrino de José de Viera y Clavijo (1731-1813) que estuvo al frente de san Juan entre 1781 y 1790 para ser luego polémico párroco de Vilafior, Arona, La Matanza y Santa Úrsula⁶⁵; y lo mismo cabría decir del gomero José de Mora y Orejón (1755-1842), su sucesor, quien rigió la parroquia de Arriba entre 1790 y 1819. Durante ese tiempo trabó amistad con José de Betancourt y otros vecinos de la localidad, por lo que obtuvo el reconocimiento necesario para ganar más tarde una canonjía en el Cabildo Eclesiástico de La Laguna⁶⁶.

LA DECORACIÓN PICTÓRICA, OBRA PROBABLE DE CRISTÓBAL AFONSO

58 Fue elegido esclavo mayor del Cristo atado a la Columna en 1777. LORENZO LIMA (2009), p. 215.

59 Existe bastante documentación al respecto, pero nos limitamos a señalar que en octubre de 1776 costeó la procesión de San Francisco que salía de su convento y visitaba los monasterios de clausura radicados en la Villa de Abajo. Cfr. APCLO: Libro IX de entierros, f. 244r.

60 ARSEAPT: Fondo Real Sociedad. RS 1 (22/1), f. 184r.

61 *Estatutos* (1991), p. 92.

62 FRAGA GONZÁLEZ (1998), pp. 208-212; LORENZO LIMA (2018c), en prensa.

63 ÁVILA (2012), pp. 147-149, 189-194.

64 FPSJLO: Libro II de mandatos, ff. 13v-14r.

65 FUENTES PÉREZ (1990), pp. 117-129; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2001), pp. 333-341

66 CULLEN SALAZAR (2007), pp. 441-444. Se conserva una relación de méritos suya en BULL: Fondo Antiguo. Ms 27, t. II, doc. 16.

Al margen de adquisiciones posteriores como los candeleros de plata (1789-1792) o un juego de blandones de madera (1804), las cuentas de fábrica silencian cualquier dato que refiera el encargo, la ejecución o el término de uno de los distintivos de la capilla mayor: las pinturas que decoran el arco del presbiterio y su falsa cúpula, descritas en otro epígrafe. La memoria de gastos que firmó el párroco Francisco Antonio Frías podría aludir a ellas cuando enumera las actuaciones acometidas en dicha estancia⁶⁷, por lo que, a falta de otro respaldo documental, ese hecho nos condujo a datarlas entre 1781 y 1787. Tal indicio confirma que la preparación del programa iconográfico y la construcción del tabernáculo se produjeron al mismo tiempo, en apenas una década de intensa actividad religiosa, constructiva y pictórica. De ahí la importancia concedida al proyecto y una originalidad que no puede extrapolarse a iniciativas contemporáneas, porque, hasta donde sabemos ahora, sólo los frailes agustinos de La Laguna y los vecinos de La Ampuyenta recurrieron a artistas diferentes para decorar los presbiterios de su nueva iglesia conventual y de la ermita de san Pedro Alcántara⁶⁸.

Al contar con tan pocos datos resultaba difícil proponer una autoría para el ciclo pictórico del Farrobo, por lo que permaneció durante mucho tiempo en el anonimato y sin estudiarse a fondo. Varias razones nos llevaron a defender su atribución al pintor lagunero Cristóbal Afonso (1742-1797), quien al tiempo en que Frías reformó la capilla mayor vivía en la localidad y trabajaba para otras iglesias de la comarca⁶⁹. Son muchas las coincidencias que existen entre la obra del presbiterio de san Juan y proyectos afines que el mismo Afonso emprendió en el norte de Tenerife, donde ganaría pronto una fama notable como diseñador de arquitecturas efímeras, pintor de caballete y, sobre todo, decorador de cubiertas, paredes, toda clase de mobiliario y retablos de madera con estructura afín. Esa circunstancia permite adscribir al artista cierta especialización en trabajos decorativos de gusto rococó, como así lo prueba, por ejemplo, la ornamentación que muestran varias techumbres en Icod de los Vinos o el ciclo de pintura mural que ya le atribuimos en el convento franciscano de Santa Cruz de Tenerife⁷⁰. Participa con ello de constantes recurridas en las Islas, porque, aunque a estas decoraciones se les asignó tradicionalmente un origen portugués, últimos estudios abogan por relacionarlas con corrientes italianas de influencia en el ámbito hispano⁷¹.

Ciertas soluciones insisten en ese vínculo desde un punto de vista formal, ya que, al no obviar ideas y patrones que Andrea Pozzo (1642-1709) defiende en *Perspectiva pictorum et architectorum*, dicho artífice integró arquitecturas fingidas en gran parte de sus proyectos ornamentales. Elementos semejantes a los contemplados en esta cubierta de La Orotava se advierten en la decoración de varias iglesias de la Icod de los Vinos, entre las que destaca la capilla de los Dolores anexa al convento franciscano⁷², el presbiterio en la ermita de El Amparo que conviene atribuirle⁷³ y la capilla de Ánimas en la parroquia de san Marcos, documentada gracias a un pago que sus cofrades realizaron al «maestro Cristóbal» en 1779⁷⁴. La recreación de dispositivos arquitectónicos es extensible a otros retablos que conservan los templos icodenses, cuya relación formal parece indudable. Por ello, no dudamos en vincular con su labor allí las ornamentaciones que muestran el retablo mayor del convento franciscano o los presididos por san José y san Vicente Ferrer en la iglesia de san Agustín, interesantes siempre por la inclusión de elementos muy diversos que le otorgan un volumen ficticio⁷⁵.

67 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, f. 176v.

68 CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ/RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2009), pp. 714-716; LORENZO LIMA (2010), t. II, pp. 1248-1251; RODRÍGUEZ MORALES (2011), t. I, pp. 118-120; RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 34-36, con bibliografía previa.

69 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 110-113, 120-121. Esta hipótesis ya se advirtió en LORENZO LIMA (2008a), pp. 78-82.

70 LORENZO LIMA (2010), t. II, pp. 1217-1220.

71 CASTRO BRUNETTO (2005), pp. 163-173. Para una contextualización de estas novedades en el medio isleño, véase CASTRO BRUNETTO (2008), pp. 202-214.

72 SUÁREZ NAVARRO (1992), pp. 463-469; MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1997), pp. 329-337.

73 En su análisis profundizan actualmente Rubén Sánchez López y Germán F. Rodríguez Cabrera, aunque ya fueron fechadas en 1784-1789 por MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1987), p. 27. De ellas se han ocupado por último HERNÁNDEZ ABREU (2018b), pp. 37-38, 131-134 y MARTÍNEZ DE LA PEÑA (2018), pp. 137-141, defendiendo la autoría de Afonso y la originalidad de su planteamiento iconográfico.

74 ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS (2000), p. 27.

75 Así lo hizo ver GÓMEZ LUIS-RAVELO (2008), pp. 17-24, a quien han seguido LORENZO LIMA (2010), t. I, p. 479; y RODRÍGUEZ MORALES (2011), t. I, pp. 138-139.

Ese hecho confirma la popularidad de decoraciones que Trujillo Rodríguez engloba bajo el calificativo de rococó-chinesco o en la categoría específica de retablo ilusionista⁷⁶, cuyos repertorios habría que vincular dentro y fuera de Tenerife con los trabajos de este maestro. De ahí que, advirtiendo en ocasiones lo apuntado por otros investigadores, defendamos su intervención en varios bienes que conservan la misma parroquia de san Juan, la iglesia de san Agustín (retablo actual de la Virgen de Montserrat), la parroquia matriz de la Concepción (pinturas del manifestador de plata) y las ermitas del Ancón, santa Catalina y san Miguel (retablos mayores) en La Orotava; la ermita del Amparo (retablo mayor) y la parroquia de san Marcos (retablo de Ánimas) en Icod; la parroquia de san Antonio de Padua (retablo mayor) en El Tanque; la parroquia del Dulce Nombre (retablo de la Virgen del Rosario) en La Guancha; la iglesia de Santiago Apóstol (trascoro y tal vez pinturas parietales, de las que apenas subsisten restos), la parroquia de la Concepción (parte del retablo ya desaparecido de Ánimas) y la ermita de san Vicente (quizá el retablo mayor y las pinturas del presbiterio) en Los Realejos; el actual santuario del Cristo (decoración de los techos de las capillas laterales, uno datado en 1768) y la parroquia de santa Catalina (retablo mayor y otro del Sagrado Corazón, además del ornato que muestran la portada del baptisterio y elementos de varios retablos) en Tacoronte; el monasterio de monjas catalinas (reforma de la hornacina principal del retablo mayor y los laterales del retablo del Sagrado Corazón) en La Laguna; la capilla de la Orden Tercera (retablo mayor, techumbre del presbiterio y otros bienes) de Santa Cruz de Tenerife; la parroquia de san Antonio de Padua (antiguo manifestador) en Granadilla y el convento reconstruido de los frailes dominicos (retablo mayor y colaterales) en Güímar, si nos ceñimos exclusivamente a Tenerife⁷⁷.

Las piezas citadas y otras afines que conviene estudiar en el futuro confirman la adecuación de su labor a soluciones populares cuando mediaba el siglo XVIII, ya que, por ejemplo, algunos motivos que integran el ciclo de san Juan habían sido incorporados en proyectos anteriores. Sirvan de muestra al respecto las balaustradas y otros dispositivos que permiten la apertura de amplios ventanales en el ornato de los techos que cubren el presbiterio de las parroquias de de La Victoria de Acentejo (c. 1750) o Tacoronte (1760-1767), muy efectistas en su visión de conjunto. Si las primeras se atribuyen con fundamento a Agustín de Acosta Villavivencio (...1710-1764)⁷⁸, es probable que las recreaciones del templo de santa Catalina sean también un trabajo suyo, aunque ya le habíamos adscrito la representación individualizada de los Padres de la Iglesia, que decora cada una de las pechinas del antepresbiterio, el policromado y las representaciones que exhibe el retablo mayor, los lienzos que rememoran a la santa titular en las paredes laterales y el programa que debe esconder la cubierta del presbiterio propiamente dicho, apenas insinuado con el rompimiento de gloria que continúa al descubierto en el almizate⁷⁹. Ello invita a pensar en una relación estrecha de nuestro artífice con el beneficiado José Antonio Fernández de Ocampo, a quien, como es sabido, se debe una renovación de aquel templo entre 1765 y 1780⁸⁰.

Las sutilezas compositivas que revela a veces y su interés por iconografías complejas son una constante en intervenciones de todo tipo asignadas a Afonso, aunque para ellas debió de contar con el asesoramiento de teólogos e instruidos religiosos. Lo hemos señalado ya para el ciclo del Farrobo, pero en la producción decorativa y en algunos cuadros suyos se advierte un anhelo común por singularizar atributos diversos e infundir novedad a recursos y propuestas figurativas del pasado. Así lo prueban, entre otros, un lienzo de la Inmaculada que firmó para el retablo del santuario de Vega de Río Palmas⁸¹ o ingeniosas representaciones que ornamentan el techo de la capilla de los Dolores en Icod, definida como la mejor metáfora del dolor de la Virgen que subsiste en Canarias⁸². En algunas empresas el débito respecto a los promotores es evidente, porque, si en el caso de san Juan parece probable la mediación del beneficiado Frías, el programa que ornamenta el convento franciscano de Santa Cruz guarda relación con el padre provincial fray Jacob Antonio Delgado Sol y otros frailes de la orden⁸³.

76 TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), t. I, pp. 205-206.

77 Cfr. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2013), pp. 415-419; LORENZO LIMA (2017), pp. 475-476; y HERNÁNDEZ ABREU (2018a), con bibliografía precedente.

78 IZQUIERDO GUTIÉRREZ (2004), pp. 56-57.

79 LORENZO LIMA (2010), t. I, pp. 655-659.

80 CASAS OTERO (1987), pp. 47-51.

81 AMADOR MARRERO/VILLALMANZO DE ARMAS (2008), pp. 229-235.

82 SUÁREZ NAVARRO (1992), pp. 463-469.

83 CASTRO BRUNETTO (1996), pp. 203-214.

Sin profundizar demasiado en el aspecto doctrinal o teórico, donde se advierte mejor la cercanía hacia otras creaciones de Afonso es en la técnica, en el tratamiento otorgado a los personajes y, sobre todo, en una paleta limitada que no excluye los blancos, grises, azules y rosados como colores distintivos. La restauración acometida en el ciclo orotavense durante 2001 nos permitió estudiarlo con detalle y comprobar las similitudes que mantiene respecto a una intervención documentada al artista en la localidad: las pechinas de la vecina iglesia de la Concepción, donde los Evangelistas fueron representados junto a varios motivos ornamentales en torno a 1786⁸⁴. Los pagos esporádicos que conllevaron esa y otras ocupaciones suyas en aquella iglesia entre al menos junio de 1775 y noviembre de 1786 prueban que el programa de san Juan pudo ejecutarse al mismo tiempo, puesto que la dedicación de Afonso al templo que cubría entonces el carpintero Miguel García de Chaves (1734-1805), su amigo y beneficiario, no fue regular ni dilatada durante aquel periodo⁸⁵.

Las decoraciones del Farrobo guardan un paralelismo mayor con este trabajo en recursos secundarios, la simulación espacial y el aspecto conferido a los personajes, siempre con actitudes que desembocan en una gestualidad poco natural y movimientos algo forzados para su observación correcta desde abajo. Por eso mismo, al igual que en las pechinas, el trabajo de nuestro artífice revela una técnica modesta y altas dosis de simplicidad en la representación de cuerpos, atributos, atuendos y rostros. A su vez, las recreaciones de san Juan evidencian algunos problemas anatómicos y las dificultades que ofrecía convertir la techumbre ochavada en un espacio circular, idóneo a la hora de fingir una cúpula de planta oval con atinada perspectiva. La preparación del techo para acoger esa decoración ocasionó algunos problemas al artista, tal y como pudo comprobarse al conocer los retoques producidos en 1869 y 1944, ciertos inconvenientes que tuvo la adherencia del mortero, su técnica desigual y, ante todo, la imposibilidad de ocultar vigas de madera en los extremos por cuestiones estructurales, algo que entorpeció la obtención de una superficie óptima donde articular el discurso pintado. Gracias a algunas pérdidas constatamos entonces que la techumbre subyacente de madera y cañizo pudo reajustarse o construirse con el fin de recibir la decoración prevista, ya que la primitiva ermita tuvo que ser rehabilitada para su unión con el templo a modo de segundo presbiterio⁸⁶.

Sea como fuere, los trabajos de Afonso en la parroquia no debieron limitarse a la cubierta de aliento perspectivico y al arco que la precede. Suponemos que a él correspondió también el ornato del conjunto que integran el semibaldaquino, el tabernáculo de doble sagrario, la mesa de altar que cuenta con frontal exento y otros elementos accesorios. Lo avalan así repertorios muy diversos que se prestan a comparativa con retablos concluidos años antes, destacando en ese sentido la decoración interna del manifestador. En él existen recreaciones arquitectónicas al uso, acogiendo en la parte superior jarrones con flores y una figuración bosquejada e imprecisa de los Padres de la Iglesia (Fig. 19), porque, al quedar representados por medio del Tetramorfo, los Evangelistas ocupan el espacio que generan los cuadrantes en los ángulos de la cubierta exterior (Fig. 14). Además, intuimos que a dicho maestro correspondió la pintura de los retablos dedicados ahora a la Virgen de Remedios y a san Juan Bautista antes de 1787⁸⁷, el ornato de los guardapolvos y del remate que desde 1781 componían el retablo u hornacina de santa Lucía (ocupado en nuestro tiempo por san Cayetano al medio de la nave)⁸⁸ y la autoría del lienzo del Prendimiento que corona el retablo del Cristo atado a la Columna, así como las pinturas decorativas de las puertas que cierran su hornacina y permiten acceder a la imagen desde el camarín⁸⁹. De igual modo, hay que vincular con su actividad en esas fechas el ornato redescubierto por último en el nicho del antiguo retablo de la Virgen de Remedios (en la actualidad del Carmen), donde llega a recrearse atrás una hornacina con cubierta de concha o venera sin obviar repertorios al uso como marmoleados, flores, cintas y el Espíritu Santo en lo alto respetando su cromatismo distintivo (Fig. 20). Lo más probable es que esos trabajos se efectuaran al tiempo que el artista pintaba en el presbiterio, ya que, por ejemplo, en lo relativo al retablo mariano los cofrades de la virgen gastaban más de 618 reales en renovarlo durante el periodo 1781-1789. Consta que reformaron entonces el

84 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 120-121.

85 Cfr. AHPLP: Audiencia. Expediente 8.475.

86 LORENZO LIMA (2008a), pp. 26-30.

87 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, f. 176v. LORENZO LIMA (2008a), pp. 55-56.

88 FPSJLO: Libro de cuentas de fábrica, f. 142r.

89 LORENZO LIMA (2009), pp. 209-210.

nicho de su titular, por lo que pagaban amplias sumas para adquirir la madera, la pintura, el oro y un velo nuevo⁹⁰.

Al margen de esos apuntes documentales, sobreentendemos que la participación de Afonso en la iglesia de Arriba quedaría confirmada al conocer su vínculo con clérigos y personajes muy diversos de la localidad. Mientras vivió en ella participaría activamente de su vida religiosa⁹¹ e, incluso, en 1793 iniciaba un pleito contra los frailes dominicos al variar el trayecto de la procesión correspondiente a la octava del Corpus, puesto que el cortejo no iba a discurrir por un tramo de la calle del Agua, donde estuvo situado el domicilio familiar⁹². Ya era sabido que el matrimonio Afonso Naranjo progresó en La Orotava durante aquel tiempo y que el acta de defunción de Cristóbal previene que Petra Naranjo y sus hijos seguían residiendo en dicha población hasta al menos 1797⁹³.



Figuras 19. Decoración interna del manifestador (pormenor). Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.

Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Figura 20. Decoración del retablo de la Virgen del Carmen (pormenor). Parroquia de san Juan Bautista, La Orotava.

Foto: Gustavo Cruz.

En ese sentido, la amistad que Afonso sostuvo con José de Betancourt es otro aval para confirmar un vínculo temprano con el templo del Farrobo. De tal relación existen noticias que trascienden al ejercicio profesional, pero nos limitaremos a exponer que ya en noviembre de 1776, cuando el pintor trabajaba de forma permanente en Icod, acompañó a los hermanos Betancourt y a otros conocidos en una visita a la Cueva del Viento⁹⁴. Lo sucedido en san Juan debió ser aliciente para el mayor de los Betancourt antes de su viaje a Madrid y tras la vuelta al archipiélago en 1793, puesto que contó con el «maestro Afonso» en reformas previstas luego para la parroquia de Garachico. Consta que el pintor recibía algunas partidas económicas por la labor acometida allí entre 1795 y 1796, a cobrar de un crédito que fue confiado al tracista por el clérigo Domingo de Mora y Salazar⁹⁵. Mientras trabajaba en ese templo le sobrevino la muerte a principios de 1797, por lo que el vínculo profesional que propició el entendimiento amistoso entre artista y arquitecto no tuvo continuidad en el tiempo. Con ello se perdió la oportunidad de decorar el presbiterio de aquella fábrica siguiendo novedades que muestra el estudiado ahora de san Juan del Farrobo, donde, nunca mejor dicho, pintura decorativa, arquitectura y liturgia conformaron un espacio irrepetible y de gran significación para el arte local.

SIGLAS EMPLEADAS

AFP: Archivo Familia Perdigón, La Orotava

AHDLL: Archivo Histórico Diocesano de La Laguna, La Laguna

90 FPSJLO: Libro de cuentas de la cofradía de la Virgen de los Remedios. f. 110v.

91 Su mujer Petra Naranjo figura como mayordoma de un altar en el convento agustino desde 1776. AHN: Clero. Libro 2446, s/f.

92 AHDLL: FHD. Documentación organizada por pueblos. Caja 33, expediente sin clasificar.

93 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 110-113; LORENZO LIMA (2008c), pp. 1333-1334.

94 RODRÍGUEZ MESA (1988), pp. 29-31.

95 RODRÍGUEZ MESA (1988), pp. 130-131.

AHDLP: Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria

AHN: Archivo Histórico Nacional, Madrid

AHPLP: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria

AHPT: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, La Laguna

APCLO: Archivo Parroquial Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava

ARSEAPT: Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, La Laguna

AZC: Archivo Zárate Cologan [AHPT]

BULL: Biblioteca Universitaria de La Laguna, La Laguna

FHD: Fondo Histórico Diocesano [AHDLL]

FPSJLO: Fondo Parroquial San Juan Bautista, La Orotava [AHDLL]

REFERENCIAS

ALVES, H. (2008). *Símbolos en la Biblia*. Salamanca, España: Editorial Sígueme.

ALLOZA MORENO, M. A. y RODRÍGUEZ MESA, M. (1983). *La prodigiosísima imagen del Santísimo Cristo de La Columna*. Santa Cruz de Tenerife, España: Gráficas Tenerife.

AMADOR MARRERO, P. F. (2017). «Aproximación a la escultura desde lo material y lo formal». En RODRÍGUEZ MORALES, C. (coord.), *¡Salud en la tierra! La devoción a San Juan Bautista en La Laguna y la peste de 1582*. La Laguna, España: Ayuntamiento de La Laguna, pp. 97-120.

AMADOR MARRERO, P. F. y VILLALMANZO DE ARMAS, T. (2008). «Cristóbal Afonso y el retablo de la Virgen de la Peña». En *XII jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (2005)*. Arrecife, España: Cabildo de Lanzarote, t. II, pp. 227-235.

ÁVILA, A. (2012). *Isla de El Hierro. Patrimonio artístico religioso*. Madrid, España: Ediciones El Umbral.

CASAS OTERO, J. (1987). *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*. Santa Cruz de Tenerife, España: Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.

CASTRO BRUNETTO, C. J. (1996). «El pensamiento franciscano en el arte y la cultura canaria del siglo XVIII». *Verdad y vida*, t. LIV, pp. 203-214.

CASTRO BRUNETTO, C. J. (2005). «La pintura en las techumbres canarias del siglo XVIII: entre la tradición y la influencia italiana». En RODRÍGUEZ MORALES, C. (coord.), *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*. La Laguna, España: Artemisia Ediciones, pp. 161-173.

CASTRO BRUNETTO, C. J. (2008). «Pintura». En CALERO RUIZ, C.; CASTRO BRUNETTO, C. J.; y GONZÁLEZ CHÁVEZ, C. M., *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos* [Historia cultural del Arte en Canarias, t. V]. Santa Cruz de Tenerife, España: Gobierno de Canarias, pp. 153-240.

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2009). «Ayer y hoy del retablo en Fuerteventura y Lanzarote». En *XIII jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario, España: Cabildo de Fuerteventura, t. I, pp. 689-748.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. (2009). *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, España: Alianza Editorial.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E. (2000). «Elevación de arco de la capilla mayor de la iglesia de San Marcos». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, s/p.

Estatutos (1991). *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Estatutos*. La Laguna, España: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

ESPINOSA VILLEGAS, M. A. (1999). *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefardí*. Granada, España: Universidad de Granada.

FERNÁNDEZ MARTÍN, L. (1976). «Tensiones y conflictos en la Iglesia canaria en la segunda mitad del siglo XVII». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 22, pp. 521-615.

FRAGA GONZÁLEZ, M. C. (1998). «La casa comercial Cologan y las adquisiciones en torno a 1800». En MORALES PADRÓN, A. (coord.), *Actas del XII coloquio de Historia Canaria Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria, t. II, pp. 203-218.

- FUENTES PÉREZ, G. (1990). *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Santa Cruz de Tenerife, España: Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.
- GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. (2008). «Aportaciones del arte canario a la retabística 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*, pp. 17-24.
- HANI, J. (1983). *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona, España: Olañeta.
- HERNÁNDEZ ABREU, P. (2018a). «Arte y devoción en torno a la muerte. Las cofradías de Ánimas de Los Realejos», en vías de publicación.
- HERNÁNDEZ ABREU, P. (2018b). «El esplendor del siglo XVIII» y «retablo mayor y artesonado». En PÉREZ-SIVERIO GONZÁLEZ, D. y HERNÁNDEZ ABREU, P. (ed.), *María, Amparo de nuestra fe*. Icod de los Vinos, España: Parroquia de Nuestra Señora del Amparo, pp. 21-40, 131-134.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2001). «La ermita de San Juan y el desarrollo urbano de la Villa de Arriba orotavense». *El pajar: cuadernos de etnografía canaria*, núm. 9, pp. 66-71.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (2013). «Contribución a la retabística pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el sur de Tenerife». En *III Jornadas de Historia del Sur de Tenerife*. Arona, España: Ayuntamiento de Arona, pp. 403-422.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1981). *La parroquia de San Juan Bautista de La Orotava en la historia y el arte*. La Orotava, España: s. n.
- IZQUIERDO GUTIÉRREZ, S. M. (2004). *La Victoria. Patrimonio religioso*. La Victoria de Acentejo, España: Ayuntamiento de La Victoria.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008a). *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. La Orotava, España: Ayuntamiento de La Orotava.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008b). «Arquitectura religiosa e ideal ilustrado en el pensamiento del obispo Antonio Tavira y Almazán. Reformas de componente sacramental en las parroquias de Canarias». *Cuadernos de Arte*, núm. 39, pp. 79-92.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008c). «El completo saber de un oficio. Miguel García de Chávez y la arquitectura orotavense de su tiempo». En MORALES PADRÓN, A. (coord.), *Actas del XVIII coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1328-1350.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009). «La parroquia en torno al Cristo. Actividades de culto y espacios devocionales (1689-1835)». En HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S. (coord.), *El Señor a la Columna y su Esclavitud*. La Orotava, España: Ayuntamiento de La Orotava, pp. 197-216.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010). *Arquitectura e Ilustración en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita]. Granada, España: Universidad de Granada.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011). «El artista, el modelo y la escultura. Reflexiones sobre la imagen de San Juan Bautista de Telde, obra de Fernando Estévez (1819)». En GONZÁLEZ ZALACAÍN, R. (coord.), *III Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica*. Tegueste, España: Ayuntamiento de Tegueste, pp. 415-426.
- LORENZO LIMA, J. A. (2017). «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual». *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 17, pp. 455-492.
- LORENZO LIMA, J. A. (2018a). *El saber latente. Libros, estampas y dibujos de la colección Beancourt*. La Orotava, España: Universidad Europea de Canarias y Gobierno de Canarias.
- LORENZO LIMA, J. A. (2018b). «Arte y comercio a finales de la época Moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 64, 57 pp.
- LORENZO LIMA, J. A. (2018c). «Productos del comercio del patrocinio eclesiástico. Otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias». *Laboratorio de Arte*, núm. 30, en prensa.
- MÁLE, E. (1985). *El Barroco: arte religioso del siglo XVII*. Madrid, España: Encuentro.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1987). *Historia de la ermita de la Virgen del Amparo (Icod)*. Santa Cruz de Tenerife, España: s. n.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1997). *El convento del Espíritu Santo de Icod*. Santa Cruz de Tenerife, España: Cabildo de Tenerife y Ayuntamiento de Icod de los Vinos.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (2018). «Pinturas murales del presbiterio». En PÉREZ-SIVERIO GONZÁLEZ, D. y HERNÁNDEZ ABREU, P. (ed.), *María, Amparo de nuestra fe*. Icod de los Vinos, España: Parroquia del Amparo, pp. 137-141.

ORTEGA ÁLVAREZ, A. L. (1999). *Iglesias de Cuba*. Madrid, España: Aguilar editores.

PÉREZ MORERA, J. (1991). «Simbología masónica en el retablo mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (Canarias)». *Cuadernos de arte e iconografía*, nº IV, pp. 260-266.

RÉAU, L. (1996). *Iconografía de la Biblia*. Barcelona, España: Ediciones El Serbal.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1988). «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas». *Fragmentos*, núm. 12-14, pp. 115-127.

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

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2001). «Edición de fuentes. La división del beneficio de Chasna en el siglo XVIII». *Revista de Historia Canaria*, núm. 183, pp. 333-341.

RODRÍGUEZ MESA, M. (1982). *La hermandad sacramental de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife, España: s. n.

RODRÍGUEZ MESA, M. (1988). *Un canario al servicio de Carlos III: José de Betancourt y Castro*. La Laguna, España: Instituto de Estudios Canarios.

RODRÍGUEZ MORALES, C. (2011). *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna* [tesis doctoral inédita]. La Laguna, Tenerife: Universidad de La Laguna.

RODRÍGUEZ MORALES, C. (2016). «Didáctica y ornato. Púlpitos y pinturas murales en Fuerteventura durante el Barroco». En *XV jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario, España: Cabildo de Fuerteventura, t. II, pp. 13-55.

SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (2018). «La traza del tabernáculo de San Juan del Farrobo. Su restauración como aliciente para el estudio multidisciplinar». En DE SOUZA SÁNCHEZ, P. (coord.), *El legado de la familia Betancourt. Aliciente académico, patrimonial y turístico en Tenerife*. La Orotava, España: Universidad Europea de Canarias y Gobierno de Canarias, pp. 157-177.

SUÁREZ NAVARRO, M. L. (1985). *La pintura decorativa en Tenerife: los programas iconográficos de la arquitectura religiosa* [memoria de licenciatura, inédita]. La Laguna, España: Universidad de La Laguna.

SUÁREZ NAVARRO, M. L. (1992). «Estudio iconográfico de la cubierta de estilo portugués en la capilla de los Dolores de Icod de los Vinos (Tenerife)». En AA VV, *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, España: Universidad Complutense y Gobierno de Canarias, pp. 463-472.

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