



EL PINTOR LUIS DE LA CRUZ (1776-1853) Y LA RELIGIOSIDAD DE SU TIEMPO. EL MONUMENTO EUCARÍSTICO DEL PUERTO DE LA CRUZ

THE PAINTER LUIS DE LA CRUZ (1776-1853) AND THE RELIGIOSITY OF HIS TIME. THE EUCHARISTIC MONUMENT OF PUERTO DE LA CRUZ

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

Cómo citar este artículo/Citation: Lorenzo Lima, J. A. (2023). El pintor Luis de la Cruz (1776-1853) y la religiosidad de su tiempo. El Monumento Eucarístico del Puerto de la Cruz. *XXV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2022), XXV-114. <https://revistas.grancanaria.com/index.php/chca/article/view/10951>

Resumen: Este ensayo analiza una obra de Luis de la Cruz y Ríos que no refieren ni estudian algunos biógrafos del maestro: el Monumento del Jueves Santo que pintó para la parroquia del Puerto de la Cruz, ya desaparecido. Se trata de un trabajo documentado en 1808 y resulta coetáneo a los lienzos que concluyó para decorar el retablo del Gran Poder de Dios en el mismo templo, que su padre Manuel Antonio de la Cruz renovaba entonces. El análisis ayuda a descubrir el sentido iconográfico de dicho conjunto, los modelos que el artista empleó para darle forma y el trasfondo que adquiriría en el marco litúrgico de una Semana Santa renovada bajo el ideario de la Ilustración. Los documentos aportados permiten conocer la dedicación de De la Cruz a la hermandad sacramental de dicha parroquia, de la que fue un miembro activo a principios del siglo XIX.

Palabras clave: Luis de la Cruz y Ríos, Puerto de la Cruz, Monumento Eucarístico, Semana Santa, arte neoclásico, Ilustración.

Abstract: This paper analyzes a work completed by Luis de la Cruz y Ríos that some of his biographers don't refer to or study: the Holy Week Monument that he painted for the parish of Puerto de la Cruz, now disappeared. It is a commission documented in 1808 and is contemporary with the pictures that he completed to decorate the altarpiece of the Gran Poder de Dios in the same temple, which his father Manuel Antonio de la Cruz was renovating at the time. The analysis help us to discover the iconographic meaning of this artwork, the models that the artist used to shape it and the value that it acquired in the liturgical framework of a renewed Holy Week with the ideology of the Enlightenment. The documents provided reveal the dedication of De la Cruz to the sacramental brotherhood of the same parish, of which he was a member at the beginning of the 19th century.

Keywords: Luis de la Cruz y Ríos, Puerto de la Cruz, Eucharistic Monument, Holy Week, Neoclassical Art, Enlightenment.

A la memoria del padre Ángel Castro Martínez (1953-2015),
impulsor de restauraciones y tantos proyectos en su parroquia del Puerto de la Cruz

La trayectoria vital y profesional de Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853) no se puede entender sin el vínculo que sostuvo a principios del siglo XIX con varias instituciones del Puerto de la Cruz, su localidad natal (Figura 1). Antes de embarcar rumbo a Cádiz en junio de 1815 ostentó allí cargos de signo militar, político y religioso, por lo que tal coyuntura le

* Doctor en Historia del Arte. Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias. c/ Comodoro Rolín, 2, 1ª planta. 38007. Santa Cruz de Tenerife. España. Teléfono: +34922922959; correo electrónico: jlorlim@gobiernodecanarias.org

ayudaría a obtener un reconocimiento mayor entre vecinos y contemporáneos. Precisamente, dichas distinciones, el trabajo desempeñado como profesor en la escuela de dibujo abierta en La Laguna, la destreza que manifestaba al pintar miniaturas y la férrea defensa del régimen de Fernando VII fueron los argumentos que el maestro esgrimió para solicitar el 24 de noviembre de 1815 su nombramiento como artista de cámara¹. Se había instalado en Madrid poco antes, de modo que, lejos de Canarias, inició una carrera como fisonomista que hizo olvidar los trabajos previos y, por supuesto, cuantos encargos eludieran una dedicación constante al retrato sobre lienzo o en pequeñas placas de marfil, joyas y otros bienes que eran requeridos con el propósito de divulgar la «imagen oficial» del monarca. En un contexto mucho más amplio, su arte quedaría asociado a ese género y le brindó algunos éxitos en Madrid y Andalucía, aunque, tras varias solicitudes que contaron con el aval de Vicente López (1772-1850), no ganó la remuneración o el sueldo que tanto anhelaba como «pintor honorario (...), en calidad de servidor cotidiano del rey»². Su trayectoria, pues, estuvo condicionada por dicha limitación y una dilatada existencia en Madrid, Sevilla, Cádiz, Málaga y Antequera, donde no se dedicó al «arte de la pintura» con la continuidad deseada³.



Figura 1. Luis de la Cruz: *Autorretrato*. Fotografía: Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

1 AGP: Personal. Caja 16817, expediente 6. SÁNCHEZ CANTÓN (1916), p. 169; CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA (1945), p. 8; RUMEU DE ARMAS (1997), pp. 83-84.

2 CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA (1945), pp. 1-12.

3 La bibliografía sobre el artista es amplia y muy desigual, pero, dado el interés biográfico que nos compete ahora, deben destacarse las contribuciones de PADRÓN ACOSTA (1952), ALLOZA MORENO (1981) y RUMEU DE ARMAS (1997), que cuentan con un sentido global o panorámico.

Esa idea, que eludieron algunos críticos y biógrafos desde el siglo XIX, nos ayuda a descubrir una trayectoria diferente de Luis de la Cruz. Por ello es necesario profundizar en varios acontecimientos de su carrera profesional y en obras que adquieren singularidad por el tema que abordan o los modelos recurridos, ya que su análisis permite contextualizar al artífice en mayor medida. En esta ocasión proponemos un estudio sobre el Monumento Eucarístico o del Jueves Santo que estuvo al uso en la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia hasta mediados del siglo XX, cuya autoría era conocida desde fecha temprana. Se trata de un conjunto de amplias dimensiones que desapareció a raíz de su precario estado de conservación y las reformas litúrgicas que alentó el Concilio Vaticano II (1962-1965), no bien interpretadas siempre en clave patrimonial. Ante la pérdida irreparable de la obra y de otros elementos que posibilitaban su montaje en el templo, recurrimos a una fotografía del Estudio Baeza para analizarlo con un criterio amplio⁴ (Figura 2).

La bibliografía disponible sobre el artista y su época confirma que el Monumento Eucarístico del Puerto de la Cruz no es una pieza desconocida, al menos con un sentido genérico. En el siglo XIX, a la hora de escribir sobre el ornato de la parroquia y los acontecimientos más notables de la localidad, el cronista José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883) señalaba que «el Monumento que se pone en la Semana Santa» era «obra del pintor don Luis de la Cruz [del] año 1808»; y en otra ocasión, sin aludir a los condicionantes litúrgicos, comentó que llamaba la atención por «lo interesante de su dibujo y [la] sencilla composición, [al parecer] diverso [o diferente] de cuantos hay en las islas»⁵. Ambas citas resultan claves para el estudio de una creación vistosa y de gran tamaño, que era instalada en una capilla lateral del templo durante los días del Triduo Pascual y, por lo tanto, no podía contemplarse ni ser estudiada con facilidad. Esas circunstancias motivaron que fuera olvidada en algunos artículos y reportajes sobre el pintor que la prensa periódica de Tenerife divulgaba a principios del siglo XX, aunque, a pesar de que trabajó con los manuscritos inéditos de Álvarez Rixo, Sebastián Padrón Acosta no llegaría a mencionarla en la monografía que escribió sobre De la Cruz en 1952⁶. En cambio, un año antes Ruiz Álvarez sí reprodujo el «agradable Monumento» en su publicación sobre la Semana Santa portuense y el culto sacramental⁷. Décadas más tarde Tarquis Rodríguez le dedicó un artículo periodístico⁸ y en 2003 Zalba González rescataba la fotografía de Baeza para conmemorar un aniversario del artista en el Puerto de la Cruz, estudiando el conjunto desaparecido junto a pinturas suyas que conserva la parroquia de dicha localidad⁹. Por nuestra parte, aludimos a ella en 2010 y señalábamos entonces su originalidad en relación con obras del mismo tipo que fueron promovidas en Canarias a finales del Antiguo Régimen, pero sin profundizar demasiado en el tema¹⁰.

Ahora, tras conocer mejor el medio que posibilitó su encargo y la implicación del artista con el templo donde se instaló en 1808, cobra sentido un análisis amplio del otra vez olvidado «Monumento del Santísimo», cuya notoriedad no fue menor ni casual a principios del siglo XIX. En los epígrafes que siguen se abordará ese hecho con distinto punto de vista, aunque, con el propósito de completar lo ya señalado al respecto, confirmamos que su ejecución es

4 Desde 2007 trabajamos con una copia de esa antigua fotografía, que conserva sin catalogar el Archivo Municipal del Puerto de la Cruz (AMPC). Agradecemos las referencias que Eduardo Zalba González nos brindó entonces sobre ella, así como otras indicaciones que completan este texto años después.

5 ÁLVAREZ RIXO (1994), p. 200; ÁLVAREZ RIXO (2003), p. 89.

6 PADRÓN ACOSTA (1952).

7 RUIZ ÁLVAREZ (1951).

8 TARQUIS RODRÍGUEZ (1971).

9 ZALBA GONZÁLEZ (2003), pp. 20-22.

10 LORENZO LIMA (2010), pp. 98-103.

consecuencia de modismos e inquietudes devocionales que alentó el clero reformista o de las Luces. Al amparo de los nuevos ideales de la Ilustración, que en Canarias divulgaron los obispos Antonio Tavera (1737-1807) y Manuel Verdugo (1749-1816) a partir de acciones impulsadas por sus antecesores en la mitra, se potenció una nueva forma de entender la religiosidad privada, el culto comunitario y, sobre todo, la experiencia de fe en manifestaciones solemnes y populares¹¹.



Figura 2. Luis de la Cruz: *Monumento* [desaparecido]. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Fotografía: Estudio Baeza. Archivo Municipal del Puerto de la Cruz.

¹¹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1988); INFANTES FLORIDO (1989); ARENCIBIA SUÁREZ (2012); AA.VV (2016); SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2016).

En ese contexto las artes jugaban un papel determinante, hasta el punto de que muchas parroquias del archipiélago emprendieron reconstrucciones o reformas para adaptar los templos, su ornato y el mobiliario litúrgico a la nueva directriz religiosa¹². Precisamente, al ser una referencia clave entre muchos fieles y los miembros de un clero mejor instruido, la devoción al Santísimo Sacramento pasó a convertirse en eje o motivo fundamental de sus prácticas y celebraciones. No extraña, pues, que durante las últimas décadas del siglo XVIII se reglamentaran los manifiestos de la custodia en espacios idóneos para ello, los traslados del viático cada cierto tiempo y junto a unos fieles enfervorizados, el culto periódico en torno a los sagrarios o expositores disponibles, la actividad de muchas cofradías sacramentales y, como era de esperar, las fiestas dedicadas a lo que muchos llamaron «motivo principal de la fe cristiana», entre las que se encontraban como ahora los terceros domingos o Minervas, el Corpus Christi, las funciones de la Ascensión y los cultos del triduo pascual durante Semana Santa¹³. A partir de ese contexto o punto de partida, nuestra interpretación del Monumento portuense no elude fundamentos devocionales, creativos, históricos y propiamente iconográficos, ya que, a diferencia de lo que pudiera creerse al respecto, dichos condicionantes repercuten de forma directa en su definición y puesta en valor.

LOS MONUMENTOS DE SEMANA SANTA

Los Monumentos Eucarísticos o del Jueves Santo eran un aliciente para la piedad sacramental durante los días de Semana Santa, hasta el punto de que su adquisición y montaje conllevaron a menudo la inversión de amplias cantidades de dinero. El análisis de esta manifestación cultural y efímera es una asignatura pendiente entre los historiadores de Canarias, porque, aunque no han sobrevivido testimonios plásticos ni restos de las antiguas estructuras que se instalaban cada año en los templos, la documentación preservada ayuda a estudiarlos y a concretar sus aportes muchas veces. Sirvan de muestra al respecto algunas obras que marcaron época y ahora resultan importantes por la novedad que atribuimos a la composición o el acabado que mostraron, ya que, por ejemplo, durante la década de 1740 la parroquia del Salvador renovó el Monumento que pudo verse en Santa Cruz de La Palma hasta principios del siglo XIX. Los registros contables confirman que sus mayordomos gastaron en él más de 2500 reales, de modo que, al margen de lo retribuido al carpintero Bernabé Fernández para costear las «labores de madera», Tomás Rexe cobraría un total de 1744 reales por «pintar todo del monumento, dorar las cornisas y demás relieves, y por los cuadros y pinturas», de las que lamentablemente no perviven restos¹⁴.

A pesar de las inversiones que exigían periódicamente, similares a los gastos que conllevaban el ensamble y la decoración de un retablo, los Monumentos fueron obras sometidas a un arreglo constante por parte de clérigos, mayordomos y cofrades. Se trataba de dispositivos que, como los tronos o altares de culto que eran instalados para la festividad de una imagen, pudieron incrementarse con añadidos de distinto tipo. De ahí que en las cuentas, especialmente en las relativas a cofradías y mayordomos de fábrica, abunden referencias sobre compras o aportes menores para ellos¹⁵.

12 Propusimos una visión de conjunto sobre el tema en LORENZO LIMA (2010).

13 INFANTES FLORIDO (1989), pp. 183-263.

14 RODRÍGUEZ (1985), p. 257.

15 LORENZO LIMA (2010), pp. 87-103. No parece casual que los mayordomos de la cofradía del Santísimo del Puerto de la Cruz mencionen las limosnas recogidas para su montaje anual y el pago de la cera, a veces generando beneficios. AHDLL: FPPF. Cofradía del Santísimo Sacramento. Legajo 120, doc. 110.

A lo largo del siglo XVIII, décadas antes de que Luis de la Cruz pintara su Monumento para el templo de la Peña de Francia, estas estructuras de Semana Santa alcanzaron un desarrollo inaudito y se convirtieron en auténticas epifanías de las artes, donde los componentes escultóricos y pictóricos eran fundamentales junto a los dispositivos arquitectónicos y el adorno que procuraban colgaduras, alfombras, tapetes, frontales, doseles, manteles y toda clase de alhajas de plata. El clero ilustrado, poco favorable a este tipo de exhibiciones y al gasto superfluo de cera, cambió el valor que habían adquirido dichos montajes e introdujo novedades cuando pudo, simplificando el boato suntuuario y economizando en los gastos que su instalación conllevaba año tras año. En ese sentido, una alternativa viable a las obras de *gusto* o *época antigua* la representan dos grandes telones que el maestro José de Sala afrontó durante la década de 1780 para adornar como «Monumentos de buena pintura» la parroquia y el convento franciscano de Santa Cruz de Tenerife (Figuras 3 y 4), cuya fama sería mayor gracias a la vistosidad de sus recreaciones arquitectónicas¹⁶.



Figura 3. José de Sala: *Monumento* [desaparecido]. Iglesia de San Francisco, Santa Cruz de Tenerife
Fotografía: Archivo Tarquis. BULL.

¹⁶ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1990), pp. 539-550, con bibliografía previa.

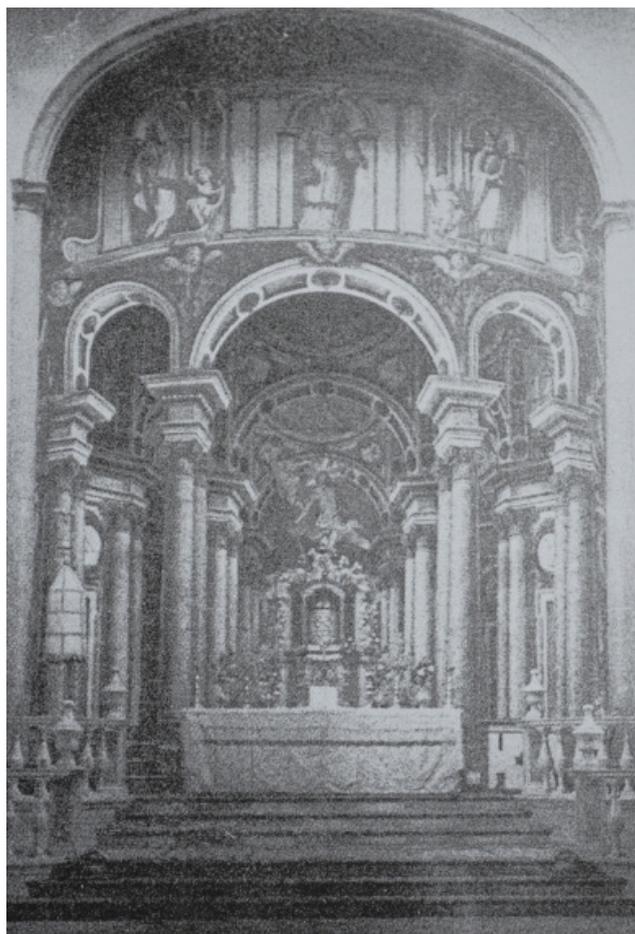


Figura 4. José de Sala: *Monumento* [desaparecido]. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Fotografía: Archivo Tarquis. BULL.

Se ha especulado sobre la dependencia del conjunto pintado por Luis de la Cruz respecto a esas obras ya desaparecidas de Sala, pero, de haber existido tal vínculo, creemos que no fue tan importante ni notorio. La relación entre ellas radica en el sentido popular que se les brindó entonces, puesto que todas fueron costeadas por el pueblo. Ahora sabemos que en noviembre de 1782 José de Carta, mayordomo de la iglesia de la Concepción, aludía en su correspondencia a limosnas recogidas entre el vecindario de Santa Cruz para costear una «pieza de tanto valor»¹⁷. Décadas más tarde, Álvarez Rixo señalaba que el dinero recaudado por los fieles del Puerto de la Cruz permitió costear el nuevo Monumento de Semana Santa y otros trabajos que el propio artífice y Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), su padre, emprendieron en el retablo del Gran Poder de Dios que preside una nave de la parroquia¹⁸. Es más, en otra ocasión el mismo cronista advirtió que para la confección del «bonito y emblemático Monumento (...) contribuyeron los vecinos con la madera y [sus] pinturas»¹⁹.

17 AHPT: AZC. Correspondencia. Caja «1782», sin clasificar. Así lo señaló también Juan Fernández Uriarte al mismo Carta en abril de 1783, advirtiendo entonces que 50 pesos entregados para su coste correspondían con «los mismos que dicha hermandad acordó dar de limosna para la obra del Monumento que se ha hecho para la parroquia de este Puerto». APCSC: Caja 142. Cuentas de la cofradía del Santísimo (1743-1812), f. 139r.

18 ÁLVAREZ RIXO (2003), pp. 88-89.

19 ÁLVAREZ RIXO (2004), p. 200.

El influjo de Sala debe limitarse a las perspectivas que los Monumentos de Santa Cruz describían al modo de «telones hechos en lienzo», cuyos bocetos fueron exhibidos en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y despertaron un interés notable entre algunos religiosos, los integrantes de dicho organismo, pintores y otros aficionados a las artes que residían en La Laguna²⁰. Sus novedades compositivas y estructurales, que en lo esencial acomodan recomendaciones divulgadas por el tratado de perspectiva y arquitectura que escribió Andrea Pozzo (1642-1709), tuvieron reflejo en el trabajo coetáneo de Cristóbal Afonso (1742-1797) y Félix Padrón (1744-1814), no tanto de Luis de la Cruz. De ahí que, al concebir una obra más sencilla y sin tanto alarde por la recreación arquitectónica, tal vinculación se pierda en el conjunto que nos ocupa. En cambio, sí comparte con las pinturas de Sala el sentido iconográfico que adquieren los personajes del Antiguo Testamento y algunas figuras alegóricas, cuya presencia resulta clave para la concepción general del Monumento en ambos casos. Se trata de elementos secundarios en las escenografías de Santa Cruz y componentes esenciales para el discurso que nuestro autor ideó a la hora de prever el montaje de su obra en la parroquia de la Peña de Francia, porque, si analizamos la fotografía ya señalada de Baeza, queda claro que en el trabajo de Puerto de la Cruz predomina lo simbólico y la figuración, no el símil de espacios con perspectivas vistosas o grandilocuentes (Figura 2).

Otra de las diferencias radica en el modo en que eran instaladas las piezas, ya que, al contrario de lo manifestado en alguna ocasión, el Monumento de Luis de la Cruz no necesitó bastidores de madera ni era compuesto por lienzos enrollables que colgaban de ellos. Como aclara Álvarez Rixo, nuestro autor pintó sobre maderas recortadas al efecto, de modo que su planificación exigía delimitar adecuadamente los perfiles y trabajar a escala para no errar en las proporciones. El mismo cronista alude a un «modelo» que tuvo que conocer y se perdería luego, porque, según aclara, la obra del Puerto quedó inacabada y eludía con ello la incorporación de «más adornos quedados para hacerse en otra ocasión, que no ha llegado»²¹. Hasta donde sabemos ahora, ese procedimiento no era del todo novedoso y cuenta con un antecedente claro en soluciones y repertorios que maestros del siglo XVIII manejaron para decorar algunos templos de Tenerife. Cristóbal Alfonso, por ejemplo, recurriría a él cuando antes de 1787 pintó las figuras de la Fe, la Esperanza y la Caridad que rematan el arco de ingreso al presbiterio de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava (Figura 3); y aunque no siempre acogen motivos figurativos, los tableros de madera recortada fueron un recurso indispensable para la estructura y el programa ornamental que exhiben muchos retablos de aquel tiempo, sujetos en su mayoría a repertorios de gusto rococó²².

A pesar de las diferencias ya señaladas en lo proyectual, los trabajos aludidos de Santa Cruz y Puerto de la Cruz abogaban por una renovación del concepto de Monumento. Hasta bien entrado el siglo XIX se siguieron instalando y renovando estructuras previas, conforme a modismos que obviaban el mensaje de la Ilustración. Tan solo algunos montajes en la iglesia de la Concepción de La Orotava durante la década de 1820 parecen seguir sus novedades, al igual que sendos «monumentos de perspectiva» que tuvieron las parroquias de Tegui y San Sebastián de La Gomera²³. Además, el uso de obras pintadas conforme al espíritu reformista generaba beneficios económicos en algunos casos. Al carecer de tablazón interna y de grandes estructuras lignarias, por lo general a modo de altar efímero con cuerpos decrecientes, se rescataba una supremacía de lo pictórico que fue común en este tipo de manufacturas a lo largo del siglo XVII²⁴. La

20 Así le demuestran comentarios recogidos, entre otros, por GUERRA Y PEÑA (2002), p. 675.

21 ÁLVAREZ RIXO (1994), p. 200.

22 TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), t. I, pp. 169-205; LORENZO LIMA (2017), pp. 474-477.

23 LORENZO LIMA (2010), pp. 97-98.

24 FRAGA GONZÁLEZ (1990), p. 52.

sencillez y la planitud que conferirían lienzos o tablones pintados a su configuración evitaban también la colocación de grandes mesas de altar, credencias y dispositivos análogos, de modo que podía prescindirse de un alto volumen de candeleros para su iluminación. Desde luego, esa simplificación de la parafernalia suntuaria guarda relación con el ideario del obispo Antonio Tavira y de tantos clérigos que abogaban por la sencillez en el marco litúrgico. No olvidemos que, precisamente, el control de los manifiestos del Santísimo y del número de velas que se encendían frente a él o en los oficios religiosos fue una de sus prioridades para reconducir el culto hacia postulados de mayor austeridad, siempre con un carácter pragmático²⁵.



Figura 5. Atribuido a Cristóbal Afonso: *Fe, Caridad y Esperanza*. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Fotografía: Juan A. Lorenzo.

EL PINTOR Y LA FÁBRICA PARROQUIAL

Cuando Luis de la Cruz pintó el Monumento de la parroquia de su localidad natal en 1808 era partícipe de una realidad compleja, que involucraba a la cofradía del Santísimo radicada en ella, a los clérigos que la atendían regularmente y, en un sentido genérico, a gran parte del vecindario. Sabemos ya que la obra y otras reformas previstas en ese templo fueron costeadas con limosnas que aportaron los fieles, de modo que dicho sentido popular, indispensable para el éxito de cuantos proyectos se impulsaban en el pueblo bajo ideas ilustradas, ayudó a que el artista adquiriera una notoriedad mayor en su seno. En esos momentos De la Cruz detentaba la alcaldía del lugar y se esforzó por difundir la imagen de Fernando VII como monarca legítimo,

²⁵ INFANTES FLORIDO (1989).

condenando la invasión francesa que conoció de forma sesgada en un primer momento²⁶. Al igual que sucede con otros aspectos de su vida pública, la dedicación del maestro a la política local debe investigarse de nuevo para ponerla en relación con dictados que marcaba la Junta Suprema de Canarias, porque, aunque a veces se olvida, lo ocurrido entonces forjó su ideario como un férreo absolutista y definió la condena que realizaba a posteriori, ya en tierras peninsulares, del Liberalismo, de sus impulsores y de quienes cuestionaban la acción política del monarca que llegó a idolatrar²⁷. En cualquier caso, tampoco se puede obviar que antes y después de ello Luis de la Cruz y su padre firmaron en las actas de la alcaldía, involucrándose en aspectos que posibilitaban el progreso de la localidad²⁸.

Al margen de ello, en 1808 Luis de la Cruz era un «vecino notable» y a menudo ejercía como tal. Había contraído matrimonio con Francisca Casañas en enero de 1796 y en torno a ese año nacieron sus últimas hijas Luisa Eduarda (1807) y Manuela Margarita (1809), por lo que el matrimonio De la Cruz Casañas residía con seis hijos y varios sirvientes en una casa modesta del barrio de La Hoya²⁹. Allí, en contacto con sus parientes cercanos, pudo entablar relaciones de todo tipo y desarrolló una actividad que le dio fama desde fecha temprana, si bien el trabajo cotidiano como pintor le obligaría a residir temporalmente en La Laguna y Santa Cruz de Tenerife. Se trata, en efecto, del periodo en que cimienta su popularidad como retratista y emprende proyectos que anteceden al tiempo en que fue docente de la escuela de dibujo que el Consulado mantuvo en la ciudad de La Laguna³⁰. Un repaso de los personajes que posaron ante su caballete en dicha época da idea del prestigio alcanzado, porque, al margen de las afinidades políticas que pudieran darse entonces, entre ellos encontramos a burgueses adinerados, comerciantes, nobles, militares y clérigos de diverso estatus³¹.

En un plano más cotidiano, la existencia del pintor en el Puerto de la Cruz reviste interés por otros aspectos, que no dudamos en vincular con el Monumento de Semana Santa. Uno de ellos tiene que ver con su círculo de amistades en la localidad, ya que, como recuerda Álvarez Rixo, durante los años de juventud fue partícipe de las inquietudes culturales de Juan y Bernardo Cologan Fallon, Diego Barry, Bartolomé Miguel de Arroyo, Manuel de Armas, Sebastián Montañés, Pedro Grijalba, Tomás Commyns y otros próximos, con los que, incluso, llegó a practicar teatro. No es casual que en 1802, años antes de que afrontase la obra que nos ocupa, diera término a las «cuatro lucidas decoraciones» que sirvieron de fondo a una representación de la tragedia *Zaida* y varios sainetes, que tuvieron éxito en la comarca³². Bernardo Cologan (1772-1814), a quien el mismo De la Cruz retrató varias veces, fue un dramaturgo amateur y manifestó una cualidad creativa que no contradujo el espíritu social y político de la época, cuyo desarrollo bajo un sentido público o semipúblico quebrarían el motín de 1810 y cuantas acciones derivaron de él en el medio local³³.

Dicha implicación con el teatro y los telones pintados para las representaciones en ámbitos domésticos antecede al sentido escenográfico que revela el Monumento de 1808, porque, si atendemos a lo ocurrido en fecha previa, podría pensarse que su encargo era producto de una relación con el templo de la Peña de Francia iniciada antes. En ese periodo, al igual que sucedía en

26 PADRÓN ACOSTA (1952), pp. 20-23.

27 ALLOZA MORENO (1981), pp. 108-111.

28 AMPC: Libro de actas municipales, 1808.

29 RUMEU DE ARMAS (1997), p. 175

30 PADRÓN ACOSTA (1952), pp. 26-29.

31 RUMEU DE ARMAS (1997), pp. 27-72; LORENZO LIMA (2015), pp. 82-89.

32 ÁLVAREZ RIXO (1994), p. 176.

33 RAMOS ARTEAGA (2008), pp. 15-51. Para el contexto político, agitado por revoluciones y cambios gubernamentales, véase ARBELO GARCÍA y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1984).

muchas localidades del archipiélago, gran parte de la vida política, cultural y religiosa transcurría en la parroquia del pueblo. Por eso mismo, Luis de la Cruz no fue ajeno a los derroteros de la llamada entonces «iglesia mayor», donde se desarrollaron también las juntas vecinales que presidió durante los periodos en que fue alcalde en 1808 y 1813. Su amplia fábrica de tres naves, reconstruida en la segunda mitad del siglo XVII, contaba con un esplendor inusual centurias después. A principios del ochocientos la acción generosa de los vecinos, y muy especialmente de ricos burgueses como los Valois o los Cólogan que se convirtieron una temporada en sus mayordomos, le procuró un boato considerable. Así lo intuimos al conocer que antes de 1790 pudo repavimentarse al completo con ladrillos verdes y amarillos o que, mientras fue prioste de la cruz, Bernardo Cólogan Valois (1745-1798) costeó un vistoso arrimo de madera que resguardaba los muros al interior³⁴. El inventario general de 1811, redactado tres años después del primer montaje del Monumento, confirma que la mayordomía de fábrica contaba con un elevado número de ornamentos y alhajas de plata, gracias a donaciones particulares y piezas de origen civil que adquirieron sus responsables³⁵.

Ante el atraso de los conventos existentes en la localidad por incendios y una merma considerable de sus rentas, durante ese tiempo la parroquia fue un elemento clave para la vida comunitaria del Puerto de la Cruz, tal y como reflejan varias acuarelas que pintó Alfred Diston (1783-1861). A ella, y especialmente a sus cofradías y organismos piadosos, se vinculó gran parte del vecindario. Luis de la Cruz no constituye una excepción en ese sentido, puesto que a principios del siglo XIX fue cofrade del Santísimo Sacramento. Un borrador de cuentas de dicha hermandad informa que en 1804 entregó la limosna habitual para costear la festividad del Corpus Christi, como era costumbre entre los miembros pudientes o con recursos económicos³⁶. Además, participó activamente en su gestión y, entre al menos 1800 y 1809, figura como asistente a las juntas principales. Gracias a ellas sabemos que en 1806 fue designado responsable del cajón (auxiliar de la mayordomía) y en 1807 no salió elegido como hermano mayor, algo que sí lograría en 1808 con «todos los votos»³⁷.

Ese año, fundamental para la biografía del maestro por varias razones, coincide con la gestión al frente de la alcaldía y con los trabajos pictóricos que afrontó en el Monumento de Semana Santa. Ante ello cabría plantear la posibilidad de que su labor en esa nueva obra no fuera remunerada y se entendiera como una limosna o aporte más de Luis de la Cruz, pues era habitual que quienes desempeñasen dicho cargo hicieran donaciones a la cofradía para validar su designación como máximos representantes de ella. Así lo constatamos a partir de varias notas en asientos contables, ya que, por ejemplo, en 1804 el hermano mayor costeó algunas partidas de cera que eran necesarias para los cultos anuales del Santísimo. Lo mismo sucedió en los años siguientes³⁸, aunque la documentación conservada impide valorar la regularidad de tales contribuciones o aportes extraordinarios. Debe advertirse, no obstante, que a principios del siglo XIX sus mayordomos y hermanos de cajón tuvieron que ahorrar en gastos superfluos para que los cultos habituales no se resintieran en lo relativo a boato y solemnidad. Como en la centuria precedente, sus gastos principales eran la rama de las «funciones mayores», el incienso y las libras de cera que se necesitaban para iluminar el templo durante los días de fiesta, sobre

34 ÁLVAREZ RIXO (2003), p. 85.

35 AMPC: Documentos reproducidos. Caja «Siglo XIX», sin clasificar.

36 AHPT: AZC. Caja 1038. Cuentas de la fiesta del Corpus, 1804. En esos momentos era mayordomo o hermano de cajón Domingo Rodríguez Oramas.

37 AHPT: AZC. Caja 1042. Libro de actas de la cofradía del Santísimo (1770-1824), ff. 21v-22r, 25r-29r.

38 AHPT: AZC. Caja 1038. Documentos contables de la cofradía del Santísimo, sin clasificar.

todo en lo relativo al Monumento, los cultos mensuales del tercer domingo, los oficios de Semana Santa y el octavario principal del Corpus³⁹.

Al margen de que fuera o no así, dicho vínculo se antoja clave. Documenta la implicación de Luis de la Cruz con el templo en un periodo idóneo para el desarrollo de reformas que adecuaron su ornato a las novedades de gusto neoclásico. No parece casual que al tiempo o poco después de pintar el conjunto que nos ocupa colaborase con su padre Manuel Antonio de la Cruz, también comprometido, en la modernización del púlpito y del retablo del Gran Poder de Dios. La última pudo afrontarse gracias a limosnas que Nicolás Valentín Hernández, mayordomo de esa imagen y teniente de beneficiado, recaudó entre el vecindario meses antes⁴⁰. Hernández es una figura clave para dichas intervenciones y su actividad en lo artístico y lo pastoral, apenas investigada, merece una atención mayor. Sabemos que era responsable de los cultos que la cofradía del Santísimo afrontaba como propios en aquellos momentos⁴¹, trató con el artista por asuntos que incumbían a sus competencias de alcalde y, al igual que muchos feligreses, se esforzó por dar solemnidad a procesiones y oficios litúrgicos de la parroquia. De ahí que ese esplendor suntuario y material, ya renovado en parte, pueda entenderse como una plasmación de los ideales que dominaban en la sociedad portuense de aquel momento, tendente a una mayor independencia y novedad respecto a lo sucedido de forma tradicional en La Orotava⁴².

Como alcalde y como un feligrés más, preocupado siempre por los avances que incumbían a sus vecinos, De la Cruz no dejó de cooperar con iniciativas que perseguían fines tan loables. Por eso mismo, sospechamos que el influjo o la recomendación de Nicolás Valentín Hernández inspiraron un bando que el maestro firmó en 1808 para prohibir el acceso de los perros y otros animales de compañía al templo⁴³. Además, su trabajo como pintor debió ser más notable de lo que sugieren trabajos ya conocidos en el Monumento y el retablo antes aludido del Gran Poder de Dios. Tras su análisis y participar en los procesos de restauración afrontados entre 2010 y 2012, dedujimos que, en el caso del púlpito, Luis de la Cruz pintó el Cristo que decora el tornavoz (Figura 6), próximo o muy semejante, no igual, a estampas coetáneas que divulgaban una imagen amable de los personajes sagrados⁴⁴. En cambio, los evangelistas sí responden a un trabajo del padre (Figura 7) y, a pesar de los retoques o repintes que distorsionan su cualidad técnica, dejan entrever la deuda respecto a un modelo original que siguió el autor, en este caso copiando composiciones originales de Giovanni Battista Piazzeta (1652-1754)⁴⁵.

Más efectivas resultaron las obras de ambos maestros en el retablo inmediato, aunque su estructura salomónica de finales del siglo XVII ya había sido renovada durante la década de 1760⁴⁶. En 1808 Manuel Antonio de la Cruz retiró los motivos de talla y muchas superficies

39 La necesidad de regular esas entregas puntuales para el octavario del Corpus motivó que en abril de 1784 los cofrades y el párroco José Dávila acordaran fijar el número de velas a encender en dichas funciones, porque, de lo contrario, algunos fieles no podrían afrontar los gastos de su limosna y por ello dejarían de vincularse a la hermandad. AHPT: AZC. Caja 1042. Libro de actas..., ff. 4r-4v.

40 ÁLVAREZ RIXO (1994), pp. 200, 207.

41 No es casual que en junio de 1804 firmara un recibo por importe de 22 reales de vellón, relativos a los oficios de aniversario y otros menores. AHPT: AZC. Caja 1038. Cuentas de la fiesta del Corpus, 1804.

42 Ese contexto, en relación con la política, lo analizan ARBELO GARCÍA y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1984).

43 AMPC: Libro de actas municipales, 1808. Dio noticia de él ÁLVAREZ RIXO (1994), p. 199.

44 Uno de esos diseños corresponde con la portada diseñada por el pintor Luis Paret para una edición castellana del Nuevo Testamento (1794), sobre la que volveremos luego. MARTÍNEZ PÉREZ (2018), p. 222/nº 114.

45 CALERO RUIZ (1982), pp. 48-50; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2001), p. 29.

46 LORENZO LIMA, PÉREZ GONZÁLEZ, HERNÁNDEZ DÍAZ y MALLORQUÍN ROCHA (2012),

de madera, ya lisas, se cubrieron con hasta seis tipos de marmoleados diferentes recurriendo a un cromatismo donde predominan ocres, blancos, azules y verdes, que mostraba también el Monumento inexistente ahora. Era sabido que los lienzos del cuerpo superior y del ático fueron pintados por Luis de la Cruz y en ellos se recrean milagros protagonizados por Cristo, incidiendo en un discurso acorde a la espiritualidad latente⁴⁷. Son, sin duda, la mejor contribución de dicho autor al género religioso y dependen de estampas incluidas en devocionarios de la época, aunque requieren de una investigación que ayude a contextualizarlos mejor y descubra su valía como testimonios de una nueva religiosidad que encontró la expresión adecuada bajo fórmulas o rasgos neoclásicos.



Figuras 6 y 7. Aquí atribuido a Luis de la Cruz: *Cristo* (izq.). Manuel Antonio de la Cruz: *Evangelista* (der.). Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Fotos: E. Zalba.

UN MONUMENTO NOVEDOSO EN EL FONDO Y LAS FORMAS

Uno de los atractivos de la obra de Luis de la Cruz reside en el planteamiento o discurso iconográfico, que no ha sido bien estudiado ni comprendido siempre. Para asimilarlo debemos valorar las dotes del pintor como escenógrafo, puesto que el Monumento fue concebido como una estructura teatral para la liturgia de Semana Santa y contaba con un simbolismo no muy complejo. Su significado piadoso engloba al menos tres zonas o ámbitos diferentes: la gloria, la columna del Agnus Dei y el espacio terrenal, por lo que dicha interpretación resulta semejante a la lectura que muchos fieles hacían de retablos, sagrarios, tronos y otros dispositivos ideados para el culto sacramental. Las formas eran simples y, aunque ahora parezcan antiguas o lejanas en el tiempo, podían entenderlas quienes tuvieran un mínimo de formación religiosa y conocieran

pp. 43-46.

⁴⁷ PADRÓN ACOSTA (1952), p. 50; CALERO RUIZ (1982), pp. 58-59; RUMEU DE ARMAS (1997), pp. 76-78.

la trascendencia de lo celebrado durante el Triduo Pascual. No olvidemos que las imágenes recreadas por el pintor en 1808 formaban parte de la cultura figurativa de los vecinos del Puerto de la Cruz y que, por consiguiente, su mensaje o sentido es análogo al que conocieron por medio de lecturas piadosas, la consulta de toda clase de devocionarios y los sermones que se predicaban a menudo en templo, imbuidos ya del pensamiento reformista de la Ilustración⁴⁸. De ahí la modernidad y el interés de su acabado, que implicó una conjunción hábil de diversos modelos y referentes figurativos, ya identificados en su totalidad.

Es probable que la parte superior del Monumento, lo que ahora llamamos gloria o ámbito celestial, derive de grabados franceses. Su cercanía al detalle de un diseño que el pintor y arquitecto Louis Jean Desprez (1743-1804) presentó al concurso de la Academia de Francia de 1766 es evidente (Figura 8), aunque convendría investigar modelos afines por su semejanza⁴⁹. Tal relación no resulta extraña en el medio insular de aquel tiempo, ya que desde la década de 1780, antes de formarse en la Academia de San Fernando y viajar a Europa, el arquitecto José de Betancourt y Castro (1757-1816) había reunido en La Orotava hasta doce diseños de altares o baldaquinos de distintos autores que Jean François de Neufforge (1714-1791) grabó en París⁵⁰. Un análisis en conjunto de dichas estampas demuestra que sus formas de gusto tardobarroco o rococó, proclives siempre a la grandilocuencia de la liturgia y al componente escenográfico de los repertorios ornamentales, no eran ajenas a ideas que Betancourt plasmó en proyectos propios. Así, por ejemplo, la influencia de dicho material gráfico se constata en un diseño de 1783 que firmó para erigir el tabernáculo de la parroquia de San Juan Bautista en La Orotava⁵¹. A diferencia de esos manifestadores o baldaquinos que sus tracistas diseñaban como un retablo, el sentido de reserva o sagrario permanente que se otorgó al conjunto portuense determina que la configuración de la parte superior fuera distinta. El fin de la obra no era otro que contener al Santísimo para su veneración pública durante la noche del Jueves Santo y, como recuerda Álvarez Rixo, por ese motivo «el lugar donde se coloca (...) es dentro de un gran sol»⁵².



Figura 8. Louis Jean Desprez: Diseño de tabernáculo, detalle. Fotografía: Juan A. Lorenzo.

48 Una aproximación genérica a este fenómeno en HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1988).

49 AA VV (1984).

50 LORENZO LIMA (2018), pp. 224-228/ref. G-53-G.60

51 LORENZO LIMA (2019), pp. 5-6.

52 ÁLVAREZ RIXO (2003), p. 89.

Pese a ello, el modelo que De la Cruz acomoda en su Monumento no perdió popularidad a principios del siglo XIX. En otra ocasión señalamos que guarda similitud con el dibujo de un expositor o altar efímero conservado en el mismo archivo de la familia Betancourt (Figura 9), cuyo recuerdo es conveniente siempre. El estudio del trazo débil sobre un papel convencional incita dudas en lo relativo a su catalogación, puesto que el acabado material no ayuda a definir la autoría ni una datación aproximada. Es más, la inscripción de letra decimonónica que incorpora en la parte superior y lo identifica como «Andas de Corpus de S[a]n Juan Bautista de la Villa de La Orotava», acaso un añadido tardío, dificulta una interpretación del sentido original o del que le dieron luego⁵³. Lo que sí queda claro, en cambio, es que dicho trono acomoda los presupuestos esenciales del dibujo particular y del conjunto portuense (Figura 10). El protagonismo otorgado al sol y la similitud de sendos ángeles que cubren su desnudez con alas al frente se antojan indiscutibles, por lo que el escultor de La Palma Aurelio Carmona (1826-1901) pudo valorar ambos referentes cuando dio acabado a las andas del Corpus que el templo villero conserva al uso desde 1869⁵⁴.

En el ámbito terrenal, abajo y detrás, se localizan efigies canónicas de los cuatro Evangelistas como *santos estatuas*, un tipo de representación que ganó popularidad desde el siglo XVI y no era desconocido para el taller familiar. Manuel Antonio de la Cruz había incluido figuraciones suyas en el púlpito de la parroquia portuense, copiando en lo esencial estampas que divulgaban modelos ya aludidos de Piazzeta (Figura 7); y aunque no es afín del todo, una representación suya de San Judas Tadeo, en paradero desconocido y que ahora estudiamos por viejas fotografías, ayuda a comprender la relación que ese trabajo en concreto guarda con otros coetáneos de Luis de la Cruz. Aspectos comunes como el aplomo, la grandilocuencia de las formas, el adecuado estudio gestual o la sencillez del planteamiento y de la iconografía son extrapolables a las figuras que el Monumento del Puerto de la Cruz incorpora en la parte delantera, junto a lo que parece simular una mesa de altar o basamento. No obstante, Álvarez Rixo aludió a este cuerpo inferior como «tumba» y señalaba que «por ambos lados yacen varias figuras emblemáticas del Antiguo y del Nuevo Testamento»⁵⁵.

En efecto, junto a lo que podría corresponder con un frontal al uso, encontramos sendas efigies de Moisés y Josué que derivan de un diseño dibujado por Luis Paret (1746-1799) y grabado por Bartolomé Vázquez (1749-1802) para ilustrar la portada de una edición castellana del Antiguo Testamento, impresa en Madrid durante 1794. La corrección del acabado es total, puesto que el referente otorga un simbolismo mayor a ambos personajes. Moisés, que viste al *modo antiguo*, porta las Tablas de la Ley y un bastón de mando que rememora su influjo sobre el pueblo de Israel. Por su parte, Josué luce un atuendo militar que resulta anacrónico y gustó mucho a los autores del Neoclasicismo por incorporar piezas de interés arqueológico como el casco con plumas, un escudo ornamentado, el calzado semejante a las grebas romanas, un faldellín corto con capa a juego, el peto que estiliza la anatomía hercúlea y una lanza de mano⁵⁶. Tal relación no es extraña si tenemos en cuenta el éxito que esta edición de las Sagradas Escrituras y libros afines tuvieron durante el tránsito de los siglos XVIII y XIX, de cuya utilidad hay sobrados testimonios en el archipiélago⁵⁷.

53 LORENZO LIMA (2018), pp. 297-299/ref. D.20.

54 PÉREZ GARCÍA (2001), pp. 88-89, 96-101; LORENZO LIMA (2008), pp. 97-98/nº 25.

55 ÁLVAREZ RIXO (2003), p. 89.

56 MORALES MARÍN (1997), pp. 161-162, 217; MARTÍNEZ PÉREZ (2018), pp. 222-223/nº 114, con bibliografía precedente.

57 Abundan noticias sobre ellos en documentos de principios del siglo XIX. Además, conocemos ejemplares del Antiguo Testamento en un domicilio particular de La Orotava y en la colección Ossuna de La Laguna. LORENZO LIMA (2009), pp. 167-168/nº 24.



Figura 9. Atribuido a José de Betancourt y Castro: Diseño de trono o altar efímero. Colección Betancourt, La Orotava. Fotografía: Juan A. Lorenzo.



Figura 10. Aurelio Carmona López: *Andas del Corpus*, detalle. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Fotografía: Rubén Sánchez López.



Figura 11. Luis Paret y Bartolomé Vázquez: *Antiguo Testamento*. Fotografía: Juan A. Lorenzo.

El débito respecto a la estampa de Paret y Vázquez no termina en estas figuras del primer plano, puesto que debe asignarse también a la columna con elegante basamento que sustenta al cordero místico o Agnus Dei. Álvarez Rixo refiere en concreto «un libro sobre el que está un corderillo recostado, muy naturalmente pintado»⁵⁸. En este caso su cuerpo prismático suprime el Arca de la Alianza con el fin de incorporar la expresión latina *Hoc est meum corpus meum*, alusiva al rito de la consagración durante la misa. En cambio, el Arca figura con una forma más simple en la medalla del frontal, bajo unas guirnaldas de gusto neoclásico que guardan relación con las presentes en el retrato o diseño de monumento escultórico para Diego Nicolás Eduardo, pintado por el mismo De la Cruz en 1798⁵⁹. A ambos lados de la columna encontramos los ángeles aludidos antes, cuya configuración con dos pares de alas, el lenguaje gestual y una anatomía estilizada las aproximan a serafines de tradición bíblica. Su figuración es distintiva por otros detalles y recuerda a estampas francesas del siglo XVIII (Figura 12), donde podría localizarse un modelo o antecedente formal que José de Betancourt y el mismo Luis de la Cruz conocerían en Tenerife⁶⁰.

Gracias a dichos componentes, el Monumento de Puerto de la Cruz revelaba el sentido que era propio de la conmemoración eucarística del Jueves Santo. Sus formas, que evocan elementos del Antiguo Testamento para legitimar la tradición cultural del Santísimo, resultan acordes al ideario de la Ilustración. El cromatismo tampoco era ajeno a los tonos marrones, azules, grises, verdes y ocre que conforman los marmoleados que Manuel Antonio de la Cruz recreó en

⁵⁸ ÁLVAREZ RIXO (2003), p. 89.

⁵⁹ ZALBA GONZÁLEZ (2003), p. 20, Sobre el retrato del arquitecto tinerfeño, ahora expuesto el museo de la Catedral de Santa Ana, véase FRAGA GONZÁLEZ (2001), t. II, pp. 198-200/nº 3.11, con bibliografía precedente.

⁶⁰ LORENZO LIMA (2018), pp. 297-299/ref. D.20.

el retablo del Gran Poder de Dios⁶¹. Ese aspecto ayudaba a conferir unidad al conjunto y a homogeneizar los modelos que el pintor eligió para su composición, porque, si analizamos con detenimiento la fotografía de Baeza, se advierte una diferencia clara en lo relativo a soluciones que aportan los personajes del primer plano y las figuras del fondo, cuyo acabado dista de la elegancia otorgada por Paret al diseño original (Figura 11).

La obra de Luis de la Cruz se valoraba en 1808 como una prefiguración incuestionable del llamado *gusto moderno*, cuya notoriedad habría que asociar con asuntos funcionales y propiamente iconográficos. En lo relativo al uso, sabemos ya que su instalación cada año en el templo simplificaba los montajes efímeros de bastidores y estructuras lignarias, de los que no abundan noticias en documentos de fábrica⁶². Es más, la existencia de tan solo dos piras laterales con cinco mecheros para velas de escaso grosor limitaba el volumen de cera que se necesitaba a la hora de «encender el Monumento» durante el Jueves Santo. Al igual que sucedía en otros pueblos del norte de la isla, a principios del siglo XIX los cofrades del Puerto de la Cruz alentaron un gasto racional de velas y botijas de aceite con las que iluminar sagrarios, altares de culto y tronos procesionales. Así lo confirman limosnas recibidas para ello y sus balances contables, que conocemos ahora de forma limitada. No obstante, en otro epígrafe señalábamos que el propio De la Cruz colaboró con diversas cantidades de dinero para afrontar los crecidos gastos de cera durante el año 1804⁶³.

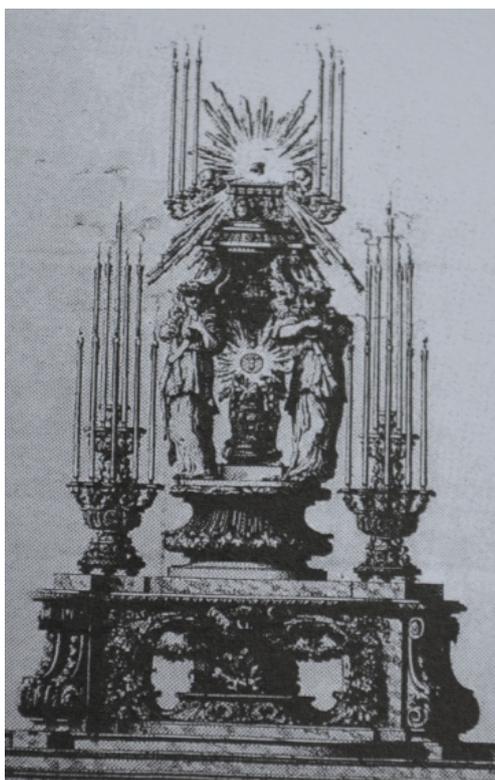


Figura 12. Louis Jean Desprez: Diseño de tabernáculo, detalle. Fotografía: Juan A. Lorenzo.

61 Agradecemos a algunos vecinos del Puerto de la Cruz, especialmente a Irlanda Pérez Padrón y José Miguel Suárez Luis, estas aclaraciones, ya que conocieron la obra en su adolescencia. Debe recordarse que la fotografía de Estudio Baeza no tiene color.

62 AHPT: AZC. Caja 1038. Documentos de contabilidad, sin clasificar.

63 AHPT: AZC. Caja 1038. Documentos de contabilidad, sin clasificar.

Documentos de fecha posterior informan sobre los gastos que conllevaba la instalación del «Monumento pintado» en la parroquia, esencialmente el alquiler de alfombras, la compra de tachas y alfileres, el remplazo ocasional de madera para dar estabilidad a sus elementos de sostén y la labor imprescindible de monigotes, sacristanes y sochantres, quienes, como «oficiales» o «personas de confianza», colocaban la estructura pictórica en una capilla lateral y después de su uso la guardaban en dependencias del templo. Pese a ello, a tenor de las retribuciones que originaron varios montajes antes de 1850, se constata que el gasto de cera fue alto siempre y una de las partidas de mayor montante que los mayordomos del Santísimo afrontaban cada año. Pensemos que, por ejemplo, en esos momentos la cofradía sacramental tenía apalabrado con el maestro cerero José de Lugo el suministro periódico de «velas gruesas» para el cajón de la hermandad, los cultos propios de Semana Santa, el encendido del Monumento y el octavario del Corpus⁶⁴. Para valorar mejor estas cuestiones es necesario saber que la llamada entonces «iluminación general» del templo implicaba la colocación de «velas buenas», por lo general candelones y codales, en los cerca de cincuenta candeleros del altar mayor y los retablos laterales, los bujones, las bujías de metal y de plata, los blandones y los llamados veinte «candelabros de la manda», sujetos a una imposición que no se cobró siempre⁶⁵.

Al margen de ese hecho práctico o constatable, en su lectura global el Monumento Eucarístico era también una metáfora de lo ocurrido y recordado durante los días santos. La modernidad no se limita al simbolismo de algunos componentes, sino que, al analizarlo de forma conjunta, puede advertirse una idea genérica sobre la significación que el pintor y muchos contemporáneos dieron a la obra. Para ello resultan útiles los comentarios de Álvarez Rixo, quien, como ya sabemos, aludió a las figuras del primer plano como alegorías del Nuevo y del Antiguo Testamento, no como representación individualizada de Moisés y Josué. Además, su símil de la parte inferior con una «tumba», eludiendo de ese modo el paralelismo con el «altar antiguo» o un basamento cubierto con frontal, rescata el sentido que este componente tuvo para las primeras comunidades cristianas⁶⁶. Debe recordarse que la mesa del altar es una prefiguración del ara o espacio del sacrificio donde se celebra la misa, que en este caso evocan la inscripción latina y el Agnus Dei sobre una columna clásica, acaso como signo de triunfo. En ese sentido, el fin del Monumento era reservar al Santísimo Sacramento, asemejándolo al Arca de la Alianza que contenía las Tablas de la Ley en el Templo de Salomón⁶⁷. La alusión al respecto es clara e indiscutible, porque, a tenor del ornato neoclásico que De la Cruz recreó para la obra, dicho elemento figura en la cartela o medalla del frontal, bajo unas guirnaldas estereotipadas que no contienen lazos ni formas próximas a las coronas de laurel, tan copiadas entonces (Figura 2).

El mismo Arca, que en ocasiones era sinónimo de sagrario o resguardo a modo de relicario, no fue ajeno a los programas iconográficos que el clero local definió en obras de mayor envergadura durante las últimas décadas del siglo XVIII, sin contradecir con ello el espíritu de la Ilustración⁶⁸. De ahí que, si la parte inferior del conjunto de Luis de la Cruz recuerda al sentido de muerte y sacrificio, la superior o de gloria anunciara la resurrección de Cristo que iba a celebrarse horas después de que los fieles orasen ante él. Era, en definitiva, una metáfora

64 En marzo de 1805, por ejemplo, firmó un recibo con importe de 27 pesos y 6 reales de plata por ello. AHPT: AZC. Caja 1038. Documentos de contabilidad, sin clasificar.

65 AHPT: AZC. Caja 1038. Documentos de contabilidad, sin clasificar.

66 HANI (2016).

67 LORENZO LIMA (2010), pp. 100-103.

68 Lo contemplamos, por ejemplo, en la trasera del manifestador que forma parte del tabernáculo de la parroquia de San Juan Bautista en La Orotava, diseñado durante la década de 1780. El programa de su presbiterio es el más completo y rico de los que se concibieron en Canarias con inquietud sacramental en aquellos momentos. Cfr. LORENZO LIMA (2019), pp. 6-7.

del valor que adquirirían anualmente las jornadas más importantes del calendario litúrgico por recordar la muerte y vida eterna de Cristo, en este caso por medio de especies sacramentales que daban sentido a la eucaristía que el mismo Jesús instituyó en la Santa Cena y, no por casualidad, muchos fieles rememoraban de forma solemne cada Jueves Santo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGP: Archivo General de Palacio, Madrid.
 AHDLL: Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna.
 AHPT: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
 AMPC: Archivo Municipal de Puerto de la Cruz.
 APCSC: Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife.
 AZC: Archivo Zárate Cologan.
 FPPF: Fondo Parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz.
 BULL: Biblioteca de la Universidad de La Laguna.
- AA.VV. (1984). *Les prix de Rome. Concours de l'Académie Royale d'Architecture au XVIII^e siècle*. París, Francia: Berger-Levrault.
- AA.VV. (2016). *El obispo Manuel Verdugo y su tiempo. Bicentenario de su fallecimiento*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Mercurio Editorial.
- ÁLVAREZ RIXO, J. A. (1994). *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava*. Puerto de la Cruz, España: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- ÁLVAREZ RIXO, J. A. (2003). *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava*. Arrecife, España: Cabildo de Lanzarote.
- ALLOZA MORENO, M. A. (1981). *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife, España: Aula de Cultura de Tenerife.
- ARBELO GARCÍA, A. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (1984). *Revolución liberal y conflictos sociales en el Valle de La Orotava (1808-1823)*. Puerto de la Cruz, España: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- ARENCIBIA SUÁREZ, J. C. (2012). *El obispo Antonio Tavira y Almazán y la Ilustración en Canarias. Iglesia y sociedad canaria en las últimas décadas del siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Instituto Superior de Teología de las Islas Canarias.
- CALERO RUIZ, C. (1982). *Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), pintor portuense*. Puerto de la Cruz, España: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. (1945). «Luis de la Cruz y Ríos, pintor de cámara de Fernando VII». En *El Museo Canario*, núm. 16, pp. 1-12.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C. (1990). *El licenciado Gaspar de Quevedo. Pintor canario del siglo XVII*. Santa Cruz de Tenerife, España: Publicaciones de La Caja de Canarias.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C. (2001). «Don Diego Nicolás Eduardo». En HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (coord.). *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, España: Gobierno de Canarias, t. II, pp. 198-200/nº 3.11.
- GUERRA Y PEÑA, L. A. (2002). *Memorias. Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria.
- HANI, J. (2016). *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, España: José J. Olañeta Editor.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (1988). *La Ilustración en Canarias [Historia popular de Canarias, 4]*. Santa Cruz de Tenerife, España: Centro de la Cultura Popular Canaria.

- INFANTES FLORIDO, J. A. (1989). *Tavira: ¿una alternativa de Iglesia?* Córdoba, España: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008). *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. (2009). «La Biblia (Vulgata Latina)». En RODRÍGUEZ MORALES, C. (coord.). *Vestida de sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. San Cristóbal de La Laguna, España: Obra social y cultural de Caja Canarias, nº 24, pp. 167-168.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010). *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita]. Granada, España: Universidad de Granada.
- LORENZO LIMA, J. A. (2015). «Comentarios sobre una pintura recuperada. El retrato de Tomasa Key y Muñoz, obra atribuida a Luis de la Cruz y Ríos», En HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (coord.). *Consejo Consultivo de Canarias. Fondo Patrimonial*. San Cristóbal de La Laguna, España: Consejo Consultivo de Canarias, pp. 69-97.
- 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. (2018). *El saber latente. Libros, estampas y dibujos de la colección Betancourt*. La Orotava, España: Universidad Europea de Canarias y Gobierno de Canarias.
- LORENZO LIMA, J. A. (2019). «Reformismo ilustrado y culto eucarístico: el programa iconográfico del presbiterio de la parroquia de San Juan Bauista, La Orotava (Tenerife)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 65, pp. 1-23.
- LORENZO LIMA, J. A.; PÉREZ GONZÁLEZ, L. I.; HERNÁNDEZ DÍAZ, M. F. y MALLORQUÍN ROCHA, R. A. (2012). «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)», *Catharum. Revista de Ciencias y Humanidades*, núm. 12, pp. 37-52.
- MARTÍNEZ PÉREZ, A. (2018). *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*. Madrid, España: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- MORALES MARÍN, J. L. (2018). *Luis Paret. Vida y obra*. Zaragoza, España: Aneto Publicaciones
- PADRÓN ACOSTA, S. (1952). *Don Luis de la Cruz. Pintor de cámara de Fernando VII*. La Laguna, España: J. Régulo Editor.
- PÉREZ GARCÍA, J. (2000). *Los Carmona de La Palma, artistas y artesanos*. Santa Cruz de La Palma, España: Cabildo de La Palma y Caja Canarias.
- RAMOS ARTEAGA, J. A. (2015). «Bernardo Cologan Fallon. Una máscara inconclusa», En CÓLOGAN FALLON, B. *La noticia a tiempo. Comedia en un acto / Diario de viaje del joven Cologan*. Puerto de la Cruz, España: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, pp. 15-51.
- RODRÍGUEZ, G. (1985). *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Madrid, España: Cabildo de La Palma.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1990). «Un pintor de la corte de Carlos III en Tenerife: José de Sala». En MORALES PADRÓN, F. (ed.). *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria, t. II, pp. 539-550.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2001). «Nombres para la historia pictórica del Puerto de la Cruz». En AMADOR MARERO, P. F. (coord.). *Sacra memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Puerto de la Cruz, España: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, pp. 26-30.
- RUIZ ÁLVAREZ, A. (1951). *La Semana Santa, la custodia grande y las andas del Corpus*. Santa Cruz de Tenerife, España: Imprenta Católica.
- RUMEU DE ARMAS, A. (1997). *Luis de la Cruz y Ríos* [Biblioteca de artistas canarios, núm.

- 33]. Santa Cruz de Tenerife, España: Gobierno de Canarias.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1916). *Los pintores de cámara de los reyes de España*. Madrid, España: Fototipia de Hauser y Menet.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2016). *Manuel Verdugo. Obispo de Canarias. Bicentenario de su fallecimiento (1816-2016)*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Gaviño de Franchy Editores.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (1971). «Antigüedades del Puerto de la Cruz. Don Luis de la Cruz y Ríos, pintor del Monumento de Semana Santa». *La Tarde*, 7/10/1971.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. (1977). *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria.
- ZALBA GONZÁLEZ, E. (2003). «Luis de la Cruz en la Peña de Francia. El Monumento del Jueves Santo». En *Semana Santa 2003 Puerto de la Cruz*. Puerto de la Cruz, España: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, pp. 17-22.