



**ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA IMAGEN DE
NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN
LOS REALEJOS (TENERIFE)**

GERARDO FUENTES

Los contactos políticos y culturales entre España e Italia durante el siglo XVII fueron muy estrechos, y como consecuencia llegó una gran cantidad de obras de arte procedente de aquel país, aunque el número de esculturas fue menor debido a su elevado coste y a las dificultades que plantea el transporte.

Estos contactos se remontan al siglo XV, cuando se instalaron algunas familias genovesas en Andalucía, especialmente en Sevilla y Cádiz, ocupando algo más tarde, importantes puestos de la administración ciudadana. A través de la relaciones mantenidas con la metrópoli, se trajeron todo tipo de piezas artísticas para decorar el interior de las iglesias o bien para embellecer las casas de las familias más acomodadas, aunque la afluencia de escultores fue también bastante notable, motivada, en parte, por las obras reales de la Granja, Buen Retiro, etc. Nombres como Luis Poggetti, Fabio Vendeti, Antonio Capellano, Luis Franceschi, entre otros, engrosaron el panorama artístico de aquel momento.

No obstante, la decisiva actuación de los genoveses tuvo su eco en Canarias, ya que, a raíz de la Conquista isleña, se instalaron como mercaderes aprovechando la coyuntura económica del Archipiélago, limitándose a áreas concretas, en las que la industria y el comercio alcanzaron una prioridad. Pero aún quedan otras que jugaron un papel importante, que si bien no fueron centros financieros y decisivos, como es el caso de Garachico, sirvieron de intercambios y de operaciones de negocios haciendo posible el avance de la agricultura y el buen funcionamiento de las haciendas, instalando en las mismas aparatosos ingenios para obtener el preciado producto del azúcar.

Uno de estos espacios socio-económicos fue el de Los Realejos (Tenerife) que, de alguna manera, se desarrolló al calor de la casa del Adelantado, en medio de una amplia plantación que se llamaría



Hacienda de los Príncipes a partir del año 1579, cuando doña Porcia Magdalena de Lugo, sobrina del cuarto Adelantado contrajo matrimonio en Madrid con don Antonio Luis de Leyva, quien ostentaba el título de Príncipe de Ascoli¹.

Tanto pronto como los genoveses recibieron de las autoridades de la Corona la confianza para dirigir los destinos económicos de las Islas, Los Realejos se vio rápidamente poblado de estos mercaderes ligures, quienes intervenían directamente en la administración de la Hacienda de los Príncipes, encontrándonos en el siglo XVII como factor a don Luis de Interián², y en la centuria siguiente a don Felipe María Martínez de Viñas³. Encontramos también en el siglo XVIII tomando parte en la industria azucarera a don Bernardino Justiniano⁴, descendiente del mercader don Tomás Justiniano quien en 1506 ponía en funcionamiento el tercer ingenio que poseía el Valle de Taoro.

No sólo fue la Hacienda de los Príncipes la que trabajaba este monoproducto, sino que hubo otras plantaciones dedicadas al mismo en todos Los Realejos, entre ellas la Hacienda del Trasletadero, en donde la intervención de la mano genovesa fue también perentoria. Perteneció a don Fernando del Hoyo quien instaló un ingenio en 1508⁵. Esta hacienda, cuyo nombre se ha perdido en la geografía realejera, podría coincidir, después de algunos cálculos, con la actual finca llamada El Mayorazgo, en la que aun queda en pie un pequeño castillo que acoge un par de cañones.

En todos estos ingenios quedaban incluidas las casas de prensa, las casas de purgar y las casas de mieles, a parte de las viviendas necesarias para la habitabilidad de los comerciantes⁶. Y junto a ellos fueron configurándose los núcleos urbanos, de entre los cuales se levantaron las iglesias del más puro sabor mudéjar y también los conventos, que se convirtieron no sólo en centros de espiritualidad, sino

1. SIVERIO, José: *Los conventos del Realejo*. Santa Cruz de Tenerife, 1977, página 25.

2. CAMACHO Y PEREZ-GALDOS, Guillermo: *La Hacienda de los Príncipes*. Instituto de Estudios Canarios. La Laguna, 1943, página 20.

3. IDEM: página 21.

4. IDEM: página 39.

5. FABRELLAS, María Luisa: «La producción de azúcar en Tenerife». *Revista de Historia*, n.º 100, año 1952, página 459.

6. FERNANDEZ-ARMESTO, Felipe: *The Canary Island after the Conquest*. Oxford, 1982, página 83.



también en centros de estudios, sobresaliendo el de los Agustinos, que presumió de actividades universitarias, tal y como se desarrollaban en el convento Franciscano de San Lorenzo, ubicado en la Villa de la Orotava⁷, que se ocupó del saber filosófico y teológico.

Y de este contexto muy pronto brotó, por parte de los habitantes de Los Realejos, la simpatía hacia la advocación del Carmelo, advocación que estaba arraigada en el corazón de los genoveses y que en cierta medida fueron ellos los que la dieron a conocer, al margen de las predicaciones de la Iglesia.

En un principio no pasó de ser una advocación más, que venía a engrosar el repertorio mariológico, y que jamás pudo rivalizar con otras cofradías del lugar, como la de Nuestra Señora del Rosario creada por Fray Alonso Espinosa en el año 1590, y recluida en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción⁸.

La veneración a la Virgen del Carmen tuvo su primera sede en la citada parroquia, probablemente antes del siglo XVII, según datos consultados en su amplio archivo, cuando aun la fábrica del templo no había concluido. También lo justifica su retablo en el cual estaba expuesto el Señor de la Cañita hasta el incendio de 1978. Este retablo, de un solo nicho cubierto por un gracioso arco conopial, contenía pinturas de nuestro artista Cristóbal Hernández de Quintana. El remate lo hacía un pequeño lienzo con el escudo de la Orden del Carmelo. Según la versada opinión del desaparecido doctor don Alfonso Trujillo, fue construido a mediados del siglo XVII⁹.

Desconocemos cuándo y cómo dicha advocación quedó albergada en el convento agustino. Lo cierto es que debió de suceder muy pronto, ya que en el año 1699 aparece citado en un protocolo notarial ante el escribano Juan Manuel Morales la compra de un sitio, que hizo doña Ana Machado, a la Virgen del Rosario que serviría también para la Virgen del Carmen que se hallaba en el Convento de San Juan Bautista¹⁰. Así pues, esta imagen posiblemente de cande-

7. ROSA OLIVERA, Leopoldo de la: *La Orotava hasta 1650*. Aula de Cultura de Tenerife, 1977, página 33.

8. FUENTES PEREZ, Gerardo: *La imagen de Nuestra Señora del Rosario del Realejo Bajo*. Aula de Cultura de Tenerife, 1982, página 413.

9. TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 1977. Tomo I, página 94.

10. A.H.P.T.: Legajo n.º 3447, año 1699, folio 505. Escribano: Juan Manuel Morales y Rojas.



ro no llegó a sobrepasar los 120 cms. de altura si atendemos a las dimensiones del nicho del mencionado retablo, y cuya cronología podría ser contemporánea de la del Señor de la Cañita, cuyos objetos personales, ropas, sitiales, etc., aparecen mencionadas a mediados del siglo XVII¹¹. Aun en la siguiente centuria se sigue llamando Altar de Nuestra Señora del Carmen, ya que en 1714 el presbítero don Pedro Manuel Oramas dejó constar en su testamento que deseaba ser sepultado frente a dicho altar¹²; también el capitán de Caballos don Damián Jacinto Guerrero, que fue Corregidor de Tenerife, testamentó en 1731 que su sepulcro se abriera en el mismo altar¹³.

Paulatinamente y con el correr de los tiempos, el retablo de Nuestra Señora del Carmen perdió su verdadera identidad, a la vez que la devoción se fortalecía en el mencionado convento agustino de San Juan Bautista, en donde fue trasladada la imagen en fechas aun inciertas. Este convento fue fundado en 1585 por el Corregidor don Juan de Gordejuela y por su esposa doña Catalina de Mesa contando, a partir del siglo XVII, con buenas piezas de arte; entre ellas la imagen de Nuestra Señora de la Cinta, advocación muy unida a la Orden Agustina, que contó con cofradía propia, recibiendo limosnas de muchos vecinos para su mantenimiento, tal es el caso de doña Catalina del Rosario, que al testar ante el escribano Juan Carlos de los Santos Aguiar en 1696 deja cierta cantidad de dinero para la Hermandad de Nuestra Señora de la Cinta¹⁴.

Esta advocación también era conocida en La laguna a través de la Orden de San Agustín, que a partir de 1738 conoció una imagen procedente de Génova.

Se llegó a venerar en el Convento de San Juan Bautista la talla de Jesús Nazareno y la de San Agustín, ambas probablemente del taller del escultor canario José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), que complació la demanda conventual. También está dentro de su área estilística la imagen de la Soledad, que poseyó altar propio en el refe-

11. CAMACHO Y PEREZ-GALDOS, Guillermo: *La Hacienda de los Príncipes*. Instituto de Estudios Canarios. La Laguna, 1943, página 58.

12. A.H.P.T.: Legajo n.º 3454, año 1714, folio 23. Escribano: Juan Manuel Morales y Rojas.

13. CAMACHO Y PEREZ-GALDOS, Guillermo: *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo de Abajo*. La Laguna, 1970, página 27.

14. A.H.P.T.: Legajo n.º 3445, año 1696, folio 139 v. Escribano: Juan Carlos de los Santos Aguiar.



ruido cenobio. Su sereno semblante, su alto cuello y su suave policromía son pautas del célebre escultor lagunero.

Muchas de estas imágenes fueron donaciones por parte de acomodadas familias de Los Realejos que ayudaron a que los conventos de la Villa contasen con el aseo debido y que luciera las mejores piezas artísticas. Entre estas familias podemos citar la de Machado-Jaén, emparentada con la rama del Adelantado, quien disfrutó de la casa y hacienda llamada de La Coronela; la familia Chávez, de origen galaico-portugués, vinculada a mercaderes genoveses, la cual se dedicó al comercio del azúcar y al de vinos durante mucho tiempo a la vez que favoreció a los distintos conventos con sus continuas ayudas. También mantuvo estrechas relaciones con estos religiosos la familia formada por Leonardo Hernández y Margarita de Sanramón, que al testar en 1752 ante Lorenzo Agustín Jácome y Oramas deja toda una serie de bienes y de ayudas, que se hicieron extensibles a las parroquias de la Concepción y a la de Santiago Apóstol¹⁵. Otra familia que colaboró en el buen desarrollo espiritual y artístico de estos centros religiosos fue la de Sebastián Méndez Montañés, que pidió en su testamento de 1735 ser sepultado en la capilla de San Ildefonso del Convento de San Juan Bautista, junto a su abuelo el capitán de Campo don Pedro Fernández de Lugo¹⁶.

La tendencia casi natural de proteger y amparar a estos claustros se reflejó, no obstante, en las familias genovesas, quienes a través de su intenso comercio efectuado principalmente en los puertos de Garchicho y en el de la Orotava (hoy Puerto de la Cruz) importaban de Italia, como se hacía en la Península, obras de arte tanto en mármol como en madera. Estas obras de arte fueron siempre muy admiradas en nuestras iglesias, quizá por el hecho de ser extranjeras y, sobre todo, por proceder de una tierra que se había considerado cuna de todo el devenir artístico del mundo occidental.

Aunque desde un principio las familias de mercaderes decoraban sus casas con piezas genovesas y de otros objetos poco comunes en las Islas, es en la primera mitad del siglo XVIII cuando conocemos una gran demanda de obras de arte a aquel país mediterráneo.

15. IDEM: Legajo n.º 3629, año 1752, sin foliar. Escribano: Lorenzo Agustín Jácome y Oramas.

16. IDEM: Legajo n.º 3629, año 1753, folio 578. Escribano: Lorenzo Agustín Jácome y Oramas.

Así contamos con las dos pilas de agua bendita que llegaron a la iglesia de los Remedios de La Laguna en 1725, por mediación de don Diego Lercaro-Justiniani¹⁷. Entre las tallas de mayor estima podemos citar la de Santa Teresa de Jesús, que llegó a la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife hacia el año 1730, y las imágenes de San Andrés, San Nicolás y San Carlos Borromeo de 1737 que se hallan en la Capilla de Carta en esta misma parroquia. También La Laguna conoció el arte de Génova a través del interesante conjunto, citado anteriormente, de Nuestra Señora de la Cinta, San Agustín y Santa Mónica, fechado en 1738 y que estuvo al culto en la desaparecida iglesia de San Agustín.

Este delicado arte ligur se plasma en su exquisita talla de Nuestra Señora del Carmen, venerada en el convento de agustinos.

Lamentablemente la documentación de su hermandad, así como las cuentas de fábrica, perecieron en el incendio de 1806, contando sólo con notas y referencias indirectas, extraídas de archivos parroquiales y provinciales, con lo cual tropezamos con diversos obstáculos para conocer el momento de su llegada al convento agustino. Sin embargo, no creemos que la fecha de 1731, hasta ahora dada por los historiadores locales para indicar el posible desembarco en tierras tinerfeñas, sea la más acertada. Dicha fecha hace referencia al primer libro de cofradía existente en la parroquia de la Concepción, pero la investigación histórica nos ha demostrado que en diversas ocasiones las hermandades se fundan algunos años después de haber dotado la imagen, haciéndose aquí evidente en el testamento del alférez don José Caputti, el cual recibió sepultura el 29 de enero de 1731 en el convento de San Juan Bautista, junto al lugar en donde se estaba haciendo la capilla de Nuestra Señora del Carmen. Este dato es revelador porque nos enlaza con la clientela italiana afincada en el Puerto de la Cruz, ya que en su testamento otorgado ante el escribano Jerónimo Agustín Hurtado de Mendoza el 26 de enero del citado año¹⁸, afirma ser hijo del matrimonio napolitano formado por José Antonio Caputti Petronio y Catalina Benables. Contrajo nupcias con Tomasa Margarita Esquivel con la cual procreó a Beatriz, Plácido, Angela,

17. HERNANDEZ PERERA, Jesús: *Esculturas genovesas en Tenerife*. Madrid-Las Palmas, 1961, página 23.

18. A.H.P.T.: Legajo n.º 3623, año 1731, folio 494. Escribano: Jerónimo Agustín Hurtado de Mendoza.





Micaela, Sebastián Antonio, Josefa e Isabel Caputti. Este matrimonio vivió en el Camino de Gordejuela, en donde poseía algunas tierras. También gozó de otras propiedades en la calle de las toscas, hoy del doctor García-Estrada. El documento hace referencia, asimismo, al contrato que hizo con el socio Francisco de Alvelo, vecino del Puerto de la Cruz, para formar una compañía naviera, contando con una flota que realizaba trayectos interinsulares. Esta compañía tuvo una existencia de veinte años aproximadamente.

Es probable que el documento nos haya suscitado más interrogantes que respuestas, pero es lo suficiente veraz como para argumentar que el demandante de la imagen pudiera ser italiano, o bien, que los trámites para ser posible la presencia de la misma en Los Realejos se hiciera a través de mercaderes genoveses, entroncados con familias del lugar.

Lo cierto es que la imagen de Nuestra Señora del Carmen anuncia un barroco tardío, de sintaxis rococó. El atrayente movimiento, cubierto por ampulosos ropajes dibuja unas líneas que marcan los distintos volúmenes, bien articulados, a pesar de haber sido concebida para ser de candelero, de modo que la talla de los pliegues no desmerecen en absoluto, labrados en forma de ángulos y policromados en rojo, color poco usual en la Orden del Carmelo, al igual que la del resto de la pieza escultórica, no ha sufrido restauración alguna.

La figura de María aparece penetrada de una elevación exageradamente espiritual. De pie, con la cabeza despejada, de cuyo semblante irradia poderosa calma, es todo un experimento de carácter clásico, tanto en la factura como en la propia concepción.

Llama la atención la labor del cabello, tallado con profundo esmero, el cual se recoge por encima de la nuca, a manera de moño pendiendo pequeños mechones que recuerdan, sin lugar a dudas, a las venus helénicas, por lo que muchos entendidos en Historia del Arte han querido afirmar que esta bella imagen fue concebida como diosa pagana, y que por diversas circunstancias su escultor la transformó en una Virgen María. Nosotros ponemos en tela de juicio esta hipótesis ya que la fuerte tradición clásica que invadió a todas estas escuelas italianas imprimió un ritmo en el modelado, creando con ello un concepto estilístico. Efectivamente, la imagen respira este ambiente en cuanto que no sólo supone una combinación de valores temporales y espaciales, sino que representa una integración de elementos fijados en relación a las experiencias adquiridas por el propio artista. Aquí, fruto de todas estas experiencias, la obra se presenta

como la culminación, no bajo una conducta esencialmente técnica sino de una especulación intelectual, en cuanto que las características particulares de esta talla residen en el hecho de que ella misma unifica elementos originariamente iguales y que poseen una común realidad.

De esta manera el rostro tiende a ser ovalado, destacando, preferentemente, el modelado de las órbitas oculares y el mentón, sobre el cual una sonrisa fascinadora y un tanto enigmática, le otorga a todo el conjunto facial unos rasgos juveniles, a la vez maternos, que no descuidan la evidente diferencia cronológica entre Ella y la de su Hijo. Se trata, pues, de una sonrisa pictórica, llena de encanto, que demuestra la posibilidad, y por qué no, la certeza, de que su autor dominó la técnica del dibujo y del colorido tan bien como la propia escultura, en donde queda patente el deseo de representar la belleza en toda plenitud, más que alcanzar la meta de una talla perfecta.

La policromía del rostro es bastante clara, tan acertada como la propia obra. Abundan los tonos rosáceos para resaltar los pómulos, prolongándose hasta el comienzo de los pechos, dando como resultado una elegante mujer cortesana al no ser cubierta por los habituales tocados, al mismo tiempo que recobra un hálito de misticismo en cuyos secretos no nos atrevemos a penetrar, porque aquí la imagen ya no coincide con la visión, sino con la revelación y la fabulación, de modo que su autor comenzó a investigar en esta imagen con el impulso de perseguir la perfección del arte, estudiando las cualidades de los volúmenes, el color, las sombras y, lógicamente, la perspectiva con el fin de alcanzar la más alta maestría que compone los valores esenciales de un artista, de tal modo que en esta imagen hay una cumplida articulación en todos los miembros, rompiendo con el eje central en el cual gravita todo el estudio, encurvándolo, en este caso, para lograr la antítesis del contraposto y los distintos escorzos, sin que por ello se llegue a un movimiento arrebatador.

La Divina Madre torna su singularísima mirada hacia el Hijo que lo sostiene sobre el costado izquierdo con notable energía, de lo que se ha conseguido un cuidado en el volumen espacial, en el sentido de que el Niño Jesús no aparece, como sucede en otros temas de este género mariano, un tanto aislado, poco asido, fuera del conjunto y falto de firmeza. En cambio aquí, Jesús, ha encajado perfectamente creando una magnitud tridimensional en cuanto que se consiguió un estudio en el cual encontramos una evolución de las pertinencias y calidades de las ligazones de la propia obra.





En esta composición queda demostrado que su autor estuvo muy preparado, gracias a una capacidad específica, reforzada, quizá, por una precoz aparición de la tendencia al placer visual, justificado por el conocimiento de los espacios y por su seguridad artística.

Hasta ahora se venía considerando esta imagen como obra del taller de Antón María Maragliano (1664-1739), autor genovés especializado en la escultura en madera. El primer historiador que hizo un estudio al respecto fue el doctor don Jesús Hernández Perera en su publicación titulada «Esculturas genovesas en Tenerife», Madrid-Las Palmas, 1961, en la que afirma ser de la escuela de Liguria, aunque se le planteó serias dificultades en su filiación, ya que al no conocerla sin los ropajes y al no contar con la documentación necesaria le resultó imposible atribuirla categóricamente a este artista genovés.

Nosotros hemos tenido la oportunidad de analizarla desposeída de todos sus vestidos y de ahondar algo más en la documentación, y por lo tanto descubrimos detalles tanto anatómicos como de la propia génesis que nos llevan a la escuela de Liguria, especialmente al taller de Antón María Maragliano. Para este análisis hemos tomado algunos ejemplos de este autor, entre ellos el interesante conjunto formado por Nuestra Señora de la Cinta acompañada por San Agustín y Santa Mónica, que se conservaba en la desaparecida iglesia de San Agustín de La Laguna (Tenerife). La talla aparece fechada por el mencionado doctor Hernández Perera hacia 1738¹⁹, y podemos comprobar que es la versión contraria a la de Nuestra Señora del Rosario que se alberga en la iglesia de San Desiderio (Génova), trabajada en la primera mitad del siglo XVIII, hacia 1725, cuando Maragliano contaba 61 años de edad²⁰.

En la primera obra el estudio del cabello de María aparece bajo un mismo formato, de tal manera que los filamentos son rápidos y un tanto nerviosos, en donde el detalle y la precisión otorgan un sentido muy naturalista. Estas mismas pautas se repiten en la imagen del Carmen de Los Realejos, pero en este caso con una disposición en su traza muy superior. De igual manera son las direcciones de

19. HERNANDEZ PERERA, Jesús: *Esculturas genovesas en Tenerife*. Madrid-Las Palmas, 1961, página 19.

20. FRANCHI GUELF, Fausta: *La Liguria delle Casace*. Génova, 1982, página 27.

ambas miradas, así como el correcto tratado de los rasgos faciales, más suaves y serenos en esta última.

Siguiendo con el análisis de las obras de este fecundo escultor podemos encontrar, consiguientemente, una serie de pormenores que se repiten en todas ellas. Nos referimos al diseño de las manos, casi siempre en plácida posición, destacando el rítmico juego de los dedos que despierta en el espectador un movimiento casi vivo. Maragliano no descuido en absoluto el espacio que ocupa cada dedo, de tal manera que se pueden estudiar por separado, al mismo tiempo que el detalle y la minuciosidad de los mismos demuestran el inmenso interés por crear una obra íntegra. Estos detalles digitales aparecen en las anteriores imágenes citadas, así como en la resuelta talla de San Sebastián de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Rapallo (Italia), o en el imponente conjunto de San Antonio Abad, perteneciente a una colección particular, de Mele (Italia), en el cual los dedos de los ángeles obedecen al mismo procedimiento, destacando la tensión muscular, como si quisiera exteriorizar toda una fuerza anímica. Expresan también esta fuerza interna las manos de la Dolorosa, talla que se guarda en la iglesia parroquial de Uscio (Génova). Igualmente la imagen de María con el Niño perteneciente al grupo de San Antonio de Padua, existente en la iglesia de la Visitación de Génova.

Este análisis ha revelado aspectos muy significativos para conocer la evolución estilística de Maragliano, partiendo de aquellas obras más sobresalientes que han marcado todo un patrón de formas en su proceso artístico, en cuanto que se detecta una inquietud por la investigación anatómica, impulsado por el deseo de perfeccionar el sentido de la belleza, indudablemente basada en la de Bernini, pero aquí en una versión más delicada. Las primeras imágenes de su época de madurez están sujetas a la normativa académica, tanto en el dibujo como en los resultados de los distintos volúmenes. En ellas encontramos rostros juveniles y expresivos, de notables pómulos, de cejas elevadas y de cuellos esbeltos. En cuanto a los ropajes, éstos han sido ejecutados con notoria firmeza, abundando los pliegues angulosos, desarrollados en todo el espacio. Ejemplos evidentes son el Crucifijo venerado en el Oratorio de San José de Génova, de serenísimas facciones, realizada en la primera mitad del siglo XVIII, o bien la sobresaliente imagen de Nuestra Señora del Rosario, ya citada, llevada a cabo en 1725 para la iglesia de San Desiderio (Génova).

Paulatinamente su arte fue orientado a resultados más concre-





tos, concediendo a todas sus obras un apurado más seguro y reposado como expresión de la conducta vital de su personalidad, considerada como el equilibrio de las fuerzas interiores y exteriores.

Esta evolución queda al descubierto en el conseguido trabajo de San Ambrosio y Teodosio perteneciente a la iglesia de San Ambrosio en Savona-Legio (Italia), en el que destaca, a parte de la viva expresión de los personajes, la talla de los pliegues, así como la policromía. Aparece fechada en la segunda mitad del siglo XVIII.

Posterior es la imagen de Santa Teresa de Jesús perteneciente a la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, cuya cronología es de 1730; también la ya mencionada Virgen de la Cinta, de aproximadamente 1735 y Nuestra Señora del Carmen de Los Realejos, que llega con seguridad a esta Isla de Tenerife un poco antes de 1730, la cual ha planteado una cuestión ambivalente para los estudiosos del Arte, ya que, considerada como obra salida de la gubia de Maragliano, se ha pensado, no obstante, que su paternidad recaía en Giovanni Battista, hijo del anterior. Si esta hipótesis se llegara a considerar como cierta, conviene pensar en un origen gaditano, no genovés, pues Giovanni Battista, figura aún poco estudiada no sólo por los historiadores italianos, sino por los españoles, trabajó en Cádiz capital, en donde abrió taller dando a conocer la delicadeza del Rococó de su tierra natal, en la que había dejado varias esculturas de tamaño natural, trabajadas también en madera, pero con un tono expresivo mucho más blando que el logrado por su padre, llegando a convertirlas en personajes amanerados apurando a toda costa el Rococó. La figura del Crucificado, adquirido en 1713 por la cofradía de Santa Clara en Bogliasco (Italia), pone de relieve estas pautas, y como dice el doctor Franchini «Si tratta di un raffinato lavoro di accademia compostezza; il corpo fluisce in una lieve ondulazione ed i contrasti di luce sono ridotti al minimo sulle forme luminose e levigate como ovorio»²¹. La mayor parte de su producción fue llevada a cabo en Génova y en sus alrededores; jamás alcanzó la calidad del arte de su progenitor. Después de serios cálculos, en un intento de dar a conocer aspectos de su vida como de su arte, deducimos que Giovanni Battista arribó a tierras andaluzas cuando contaba los treinta años, es decir, hacia 1715. Cádiz contaba con

21. IDEM: página 33.



obras de su padre, como el Ángel de la Guarda de la Iglesia de San Juan de Dios, citado por el doctor Hernández Perera, entre otras obras. El arte de este inquieto artista no se detuvo ni se refugió en la ciudad andaluza, sino que también buscó otros lugares como Lisboa, en donde siguió trabajando. Desconocemos las causas de estos rápidos desplazamientos, pudiéndose tratar de un espíritu vagabundo y agitado o de problemas personales que le llevó, incluso, a la muerte violenta en aquella ciudad lusitana en plena juventud.

Si leemos al doctor Franchini descubrimos que este escultor tuvo una clara inclinación a la figura decorativa, sin desarrollar el instinto paterno en el dominio de la gran escultura, de modo que la imagen de Nuestra Señora del Carmen no puede corresponder ni en estilo ni en cronología a su escuela. Se trata de una talla de psicología profunda, cuyo trabajo es absolutamente satisfactorio alcanzando todas las necesidades del placer visual; por lo tanto carece de esa nota decorativa propia del Rococó e, indiscutiblemente, de la blandura de las formas que caracterizan su arte. De igual modo, la vida un tanto agitada en Cádiz y en Lisboa no le permitió granjearse una cumplida demanda, y menos procedente de Canarias.

Así pues, nos encontramos frente a una obra de la época de madurez de Antón María Maragliano, realizada en madera de buena consistencia, cuando él contaba aproximadamente los 66 años de edad. Inexorablemente es una edad muy avanzada para concluir un tipo de obra de esta calidad, propia de una etapa juvenil, pero no dudamos de la intervención de algún discípulo suyo que garantizara la continuidad estilística del maestro, como Pietro Galleano, que se esmeró en el trabajo del ropaje, con pliegues amplios y bien dibujados, tal y como Maragliano talló en el ya mencionado conjunto de San Ambrosio y Teodosio de la iglesia de su nombre en Savona-Légin. Maragliano se reservó las partes más nobles y visibles, como el rostro y las manos.

Sin embargo, y en donde su arte quedó plasmado hasta su más profunda esencia es en el Niño Jesús, de encanto especial y atrayente que contempla, de una manera amorosa, a su Madre lleno de ilimitada ternura, y a la que no acaricia con violencia, sino con una transparencia divina. El trabajo de su anatomía, que recuerda en gran manera a los infantes de Rubens, es de enorme parecido al concedido a los de sus homónimos de Nuestra Señora de la Cinta (iglesia de San Agustín, La Laguna), o bien al que sostiene la Virgen del Rosario, también citada, de la iglesia de San Desiderio en Génova, Incluso el



movimiento, de inusitada concepción, se repite en ellos de una forma patente. Pero lo que despierta admiración es la labor del cabello, labor que provocó siempre en Antón María una mayor exteriorización de su arte, dado que quedaba subyugado ante la contemplación del mismo juego que en el momento de concederle forma le producía una libertad casi caprichosa. Podríamos afirmar pues, que es el escultor del cabello, que conoció como ningún otro los secretos de la gubia para plasmar cada uno de los filamentos, que si bien no los trabajó con toda soltura en el personaje de María, debido a los tocados, sí los resolvió en cambio en el Niño Jesús, en el que sin llegar a convertirse en rizos se ondulan en una acertada distribución y armonía.

Al observar el cabello de los ángeles que componen el grupo escultórico llamado San Antonio Abad, de Mele (Génova), ya citado en este estudio, no queda oculto el parentesco con el Niño Jesús de Nuestra Señora del Carmen, así como el modelado, en su homónimo de la Virgen del Rosario de la ya conocida iglesia de San Desiderio de la capital ligure; o bien en el que nos ofrece el angelote que se refugia al pie de Nuestra Señora de la Cinta, del convento agustino de La Laguna. Y más aun en el alborotado cabello de los pequeños ángeles que asisten a la Dolorosa de la parroquia de Uscio, en Génova, imagen mencionada anteriormente.

Todos estos detalles configuran la herencia de su maestro Domenico Piola, pintor que trabajó en Liguria en la segunda mitad del siglo XVII. Tanto la composición de los pliegues de los vestidos, como la textura anatómica de los personajes, fueron llevados a la escultura por Maragliano. Un ejemplo de este trasvase estilístico lo encontramos en el cuadro que representa la Justicia de la Galería del Palacio de Spinola en Génova. La alegoría se envuelve con ropajes de pliegues amplios, que hermean el conjunto; el propio movimiento, la espiritualidad de los rostros e incluso los juguetones rizos de los cupidos, fueron para Antón María una constante en sus obras. Estas connotaciones se vuelven a plasmar en otro lienzo, perteneciente también a la Galería del Palacio de Spinola, en el que aparece la Virgen con su Hijo y San Juan Bautista Niño. El extraño pero gracioso movimiento de las cabezas de ambos infantes es una pauta muy maraglianesca.

Así pues, desconocemos las circunstancias por las cuales esta imagen de Nuestra Señora del Carmen llegó a tierras tinerfeñas. Pero entre los seis barcos que anualmente hacían el tráfico Canarias-



Cádiz y viceversa en el siglo XVIII bien pudo haber arribado al Puerto de la Cruz dicha imagen, gracias a los trámites efectuados por los mercaderes genoveses que, con frecuencia, obtenían ciertos privilegios por parte de la Iglesia, en prueba de agradecimiento por la colaboración tanto espiritual como material, por lo que no es extraño encontrar a la familia Caputti ocupando un lugar destacado en la capilla de Nuestra Señora del Carmen del Convento de San Juan Bautista, para la que había ordenado esculpir su lápida sepulcral.

No disponemos de la documentación ni de la bibliografía necesarias para reconstruir los primeros episodios de la historia de la imagen en el referido convento, pero contamos con fragmentos lo suficientemente explícitos como para afirmar que la Virgen del Carmen no tuvo una buena acogida en Los Realejos. Quizás, en un primer momento, fue destinada a ocupar el nicho del retablo de su nombre en la parroquia de la Concepción, pero al ofrecer unas medidas superiores al nicho del mismo, se recluyó en la capilla conventual, esperando a que se le concediese altar propio, hecho patente en una junta celebrada en la sacristía de los agustinos el 16 de junio de 1736 para tratar sobre la construcción de la capilla por parte de la Hermandad del Carmen. Al final de la reunión se firmó el acuerdo para tal efecto, consiguiéndose con ello que la cofradía quedara definitivamente establecida en el citado convento, obteniéndose también una sala para celebrar las reuniones semanales. Fue nombrado Hermano Mayor y responsable de las obras el teniente capitán don Agustín de Torres y Chaves «obligándose a consignárselo cada que se prorro (sic)... llegado este se excusaron muchos del exhibo en dicha Hermandad algunos disturbios en razón de su cumplimiento con cuyo motivo se hizo gracias al Teniente»²³. La capilla se levantó en el hueco que estaba entre la perteneciente a Nuestra Señora de los Dolores y la puerta de Gracias que sale al ángulo.

De esta manera, la imagen fue adquiriendo popularidad, llegando incluso a desplazar a otras advocaciones de gran aprecio en la Villa, de modo que en el año 1748 aparece registrado en el inventario

22. MORALES PADRON, Francisco: *El comercio canario-americano*. Sevilla, 1955, página 262.

23 A.H.P.T.: Legajo n.º 3624, año 1736, folio 607. Escribano: Lorenzo Agustín Jácome y Oramas.



de su cofradía, dado por el lector Fray Nicolás de San José, un dosel de damasco carmesí que se compró con la ayuda recibida del capitán don Francisco Peraza, unas andas con su respectivo sol, realizadas en madera de cedro y revestidas de plata, decoradas con palomas en sus extremos, gracias a la cooperación económica del capitán don Agustín de Torres; también aparecen en este inventario dos coronas sobredoradas, regalo que hizo un tal Chaves, desconociéndose su nombre de pila, por hallarse roto el documento²⁴.

Todas estas piezas de orfebrería, que aun engalanan a la sagrada imagen en la fiesta mayor, fueron probablemente realizadas en talleres de cierto prestigio, manifestándolo las elegantes líneas de carácter barroco, las cuales reflejan las pautas estilísticas de Ildefonso de Sosa o de su continuador Alonso de Sosa, residiendo el primero en La Laguna hacia el año 1734.

Todo esto nos habla de la importancia de la cofradía carmelitana que también se ocupó de organizar singulares fiestas, cuyos gastos aparecen registrados en sus correspondientes libros, sobre todo en el Cuadrante Comunal, que describe el itinerario procesional, como el del año 1757, que recorrió las calles del Terrero, hoy del General Franco, de la Acequia, actualmente llamada de la Virgen, y la del Naciente, identificada como la avenida de San Agustín. Al llegar a esta calle entraba en el convento de San Andrés y de Santa Mónica, de agustinas recoletas, situado justamente frente del anterior en un altozano que desde tiempos de la Conquista se llamó Sitio de San Sebastián, fundado también por Juan de Gordejuela y Palacios el 13 de abril de 1619. Después de esta ya tradicional visita, regresaba nuevamente a su capilla de los monjes descalzos. No conocemos las razones por las cuales la Virgen del Carmen finalizaba su recorrido entrando en el citado convento de religiosas agustinas, en donde se celebraba una función especial con motivo de las fiestas.

En la amplia nómina del convento de San Juan Bautista aparecen reiteradamente familias como la de Chaves, bien presidiendo la mayordomía de la hermandad de Nuestra Señora del Carmen, bien colaborando en cualquier empresa socioeconómica de la Villa. Otro nombre de bastante notoriedad fue el de Salvador Rodríguez Oropeza, uno de los máximos pioneros en la reconstrucción del convento

²⁴ A.P.C.: Libro I de Cuentas de Nuestra Señora del Carmen. 8 de julio de 1748. Sin foliar.



agustino después del incendio de 1806, momento en que la imagen del Carmen, junto a otras, pasó al de las monjas recoletas. En su testamento concedido al escribano Miguel Quintín de la Guardia el 20 de septiembre de 1810, deja doscientos cincuenta pesos para la ayuda del retablo del Nazareno, y la misma cantidad para acabar el de Nuestra Señora del Carmen. Estos datos dejan al descubierto la vinculación mantenida con los agustinos y, especialmente, con la hermandad de Nuestra Señora, de la cual obtuvo el favor de poseer el Niño de la Virgen en «su casa para tenerlo a la vista en estos días de su enfermedad», y añade el documento que ordenó entregar al mayordomo treinta pesos «para que se lo apliquen a algunas alajas que tengan falta...»²⁵. Este hombre, que poseía una respetable fortuna en aquellos lugares, deseó ser sepultado en la iglesia de Santiago Apóstol.

Es evidente considerar que lo rescatado de un incendio y, sobre todo, si se trata de una pieza religiosa adquiere un mayor aprecio por significar ella misma el recuerdo de algo que se estimaba, como fue el destruido convento en 1806. Por esta razón la imagen del Carmen comenzó a ser admirada y querida por todos, que ya ofrecía claros síntomas de convertirse casi un hito en la historia religiosa de Los Realejos.

Cuando en 1836 se exclaustra el convento agustino, a consecuencia de la desamortización de Mendizábal, que propuso reducir a la nada las grandes propiedades eclesiásticas, la Virgen del Carmen es trasladada nuevamente a su homónimo de San Andrés y de Santa Mónica, junto a otras imágenes como eran la de San Agustín y la de Nuestra Señora de los Dolores, esta última conservada aun en una casa particular de la Villa en espera de ser venerada en la iglesia de la Concepción, una vez reconstruida.

La popularidad del Carmen era ya tan considerable que las monjas no dudaron en concederle el altar mayor como nueva morada, ocupando el nicho principal del retablo, una obra que por sus líneas compositivas muy bien podría pertenecer al siglo XVII, construido por tres calles, cada una conteniendo una hornacina. No recibió dorado, si no que se dejó en el color oscuro del barniz.

En este mismo altar se veneraba con profundo arraigo la imagen de Gracia, una talla de tamaño natural, de vestir que pasó más tarde

25. A.P.S.: Legajo de testamentos, año 1810, sin foliar. Escribano: Miguel Quintín de la Guardia.



a la iglesia de la Concepción con el nombre de Nuestra Señora del Corazón de María. Conviene destacar aquí esta obra, ya que viejas tradiciones orales han querido afirmar que se trataba de una pieza también importada de Génova. Si fuera probado, descartaríamos la objeción hecha por don Guillermo Camacho en su estudio sobre la iglesia de la Concepción de los Realejos, en cuanto a la posible procedencia del taller de Fernando Estévez. Hasta ahora ningún historiador del Arte se había ocupado de esta joya un tanto olvidada por la piedad del pueblo, que pereció en el incendio de 1978. No disponemos de material documental para demostrar su origen, epro a través de fotografías y por lo poco que queda aún en nuestra memoria, hemos deducido que la referida imagen my bien puede encuadrarse en la corriente genovesa del siglo XVIII.

Indudablemente el rostro de la Señora recuerda los estudios de Fernando Estéves, pero carece de la frialdad neoclásica, ofreciendo en cambio, la vida del Rococó. Interiormente esta imagen estuvo tallada bajo un procedimiento muy parecido al empleado en el de la Virgen del Carmen. Esta comparación no se halla totalmente desprovista de contenido artístico, ya que, incluso las mismas líneas anatómicas reflejan no sólo la corriente del siglo XVIII, sino también el buen gusto de un taller que se afaná en producir un tipo de obras dignas como para ser exportadas. Según los documentos, Nuestra Señora de Gracia existía mucho antes del año 1750, a la cual se le celebraban vistosas fiestas²⁶.

Esto permite indicar que si la imagen fue ejecutada en Italia, había surgido muy tempranamente en Los Realejos una clara inclinación por adquirir piezas artísticas de aquel país, ocupando para tales menesteres a los comerciantes genoveses, que, de alguna manera, colaboraron en la construcción de los tres grandes conventos de esta Villa. En estos conventos también se veneraron imágenes flamencas, como lo justifica la hermosa talla de Santa Lucía que recibió culto en la capilla de los franciscanos y actualmente se guarda en la hornacina izquierda del retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la iglesia de Santiago Apóstol.

No es ninguna novedad que los conventos se convirtieran en focos de buen arte, desestimando a veces aquellas obras salidas de talleres de poca preparación técnica. En sus altares se exponían las

26. A.P.C.: Libro de Cuadrante, año 1757, folio 100.

más apreciadas esculturas, bien de autores extranjeros, ya que el gusto por lo refinado se fomentaba en sus aulas de estudios, de las cuales surgieron personalidades con una disposición intelectual adecuada que les sirvieron para elegir y dirigir los acontecimientos artísticos de dichos conventos, a la vez que se vinculaban con la vida local.

Así pues, la presencia de la Virgen del Carmen en los Realejos es, fe este proceder, al mismo tiempo, que nos revela una época de florecimiento tanto mercantil como sociocultural.

En otro orden de cosas, la imagen de Nuestra Señora del Carmen no ofrece las características iconográficas tan habituales de su advocación. Corrientemente la Virgen María aparece ofreciendo el escapulario a los fieles que lo necesitan, al mismo tiempo que sostiene al Divino Niño. Aquí se manifiesta ausente de todo lo que le rodea, en completo diálogo con su Hijo. Incluso la policromía otorgada al tallado cuerpo oculto por los ropajes no coincide con el color oficial de la Orden del Carmelo, es decir, el marrón; con lo cual deducimos que esta imagen no fue esculpida bajo las exigencias del tema, sino que desde un principio se convirtió en un mero estudio de taller. No sabemos con certeza si el nombre de su advocación lo recibió en la propia Génova o bien le fue impuesto por los agustinos una vez que la conocieron después de haberla desembalado. Tampoco contamos con los datos suficientes como para dar a conocer los orígenes de su ingente popularidad y el por qué se ha convertido en un hito en la historia religiosa de Los Realejos.

Nosotros nos inclinamos a pensar que la imagen contiene en su ser una fuerza tal que supera hasta su propia advocación, es decir, su capacidad de inclusión traspasa el simple hecho de ofrendar el escapulario. Ella no necesita de este elemento piadoso para establecer un contacto con los fieles. Sólo su mundo interior impregnado de una serenidad activa puede crear un nivel de escucha, de atracción, sin necesidad de dirigir su mirada al espectador. Desde esta actitud maternal y de diálogo con el Niño es capaz de entrar en comunicación con el entorno, de hacer partícipe a los demás de su realidad, ya que Ella no expresa una tensión interna, contenida, sino que esta tensión es inmediata, invadiendo el campo del espectador, incitándole al diálogo espiritual.

Quizás esta capacidad interna, que escapa del arte y se convierte en misterio, motivó esa atracción piadosa por parte de los fieles de la Villa, los cuales comprendieron muy pronto que la imagen no sólo se reducía a unas formas más o menos correctas, sino que era capaz de ofrecer una fuerza íntima, profunda, lejos de una presencia realista.





FICHA TÉCNICA

Obra: NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN (imagen de candelero)

Material: MADERA POLICROMADA

Dimensiones: VIRGEN MARÍA, 1,63 Metros; NIÑO JESÚS, 62 Centímetros.

Escuela: GENOVESA (ITALIA)

Autor: ANTÓN MARÍA MARAGLIANO (1664-1739)

Cronología: ANTES DE 1731

Estilo: ROCOCÓ

Ubicación: IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN, ALTAR MAYOR, LOS REALEJOS, TENERIFE



ABREVIATURAS EMPLEADAS EN ESTE ESTUDIO

A.H.P.T.: ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE
A.P.C.: ARCHIVO PARROQUIAL DE LA CONCEPCIÓN (LOS REALEJOS)
A.P.S.: ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL (LOS REALEJOS)

NOTAS DE AGRADECIMIENTO

Me es muy grato reconocer agradecido la deuda en que estoy con mi colega el doctor FRANCHINI GUELFÍ. También con el doctor ROTONDI TERMINIELLO, así como con el INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE de la Ciudad de Génova (Italia).

Agradezco la desinteresada colaboración que me ha prestado la COMUNIDAD DE CARMELITAS de Santa Cruz de Tenerife.



LÁMINAS



Nuestra Señora del Carmen.
Los Realejos, Tenerife.

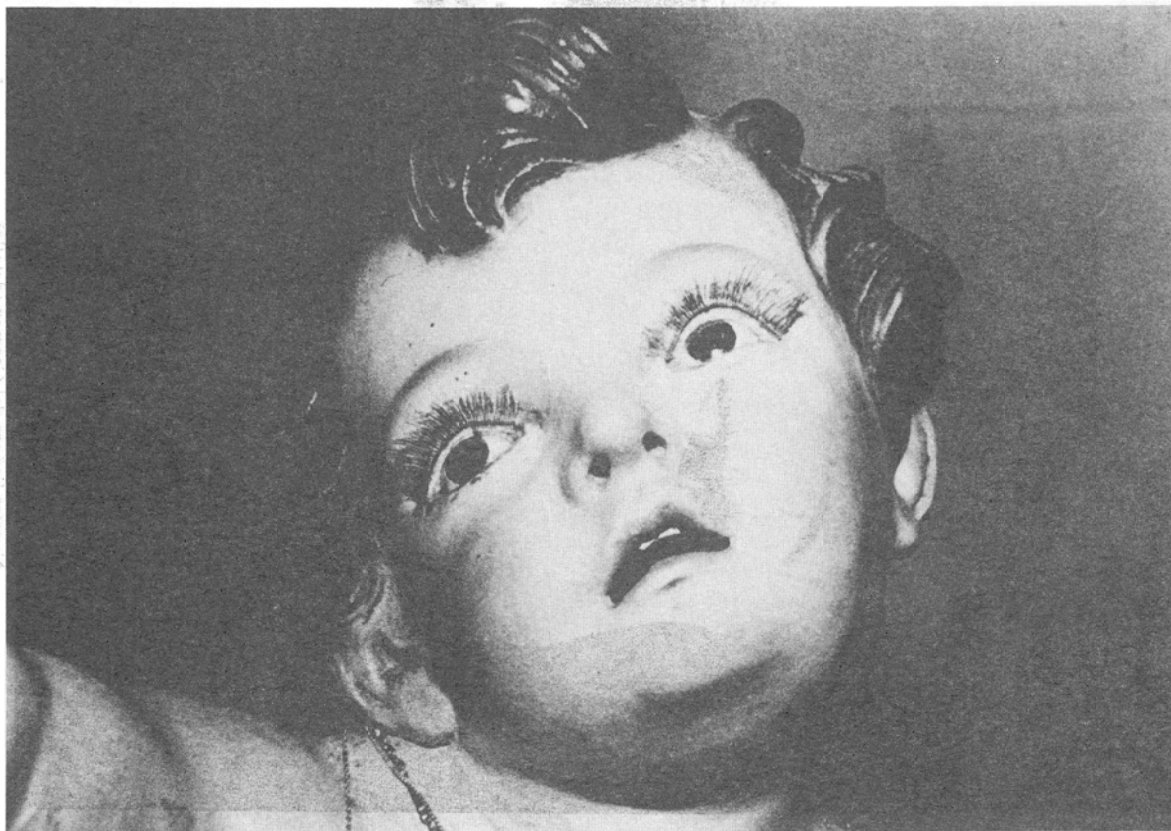


Nuestra Señora del Carmen (detalle)
Los Realejos, Tenerife.



Nuestra Señora del Carmen (detalle)
Los Realejos, Tenerife.

Los Realejos, Tenerife
Escultura de Gerardo Fuentes



Escultura de Gerardo Fuentes

Niño Jesús (detalle)
Los Realejos, Tenerife.



Nuestra Señora de la Cinta – Iglesia de San Agustín
La Laguna, Tenerife.



Nuestra Señora del Rosario – Iglesia de San Desiderio
Génova, Italia.



Virgen María con Jesús y San Juan Bautista niño
Galería del Palacio Spinola. Génova, Italia.