

**APUNTES PARA UN ESTUDIO DEL COMERCIO
ARTÍSTICO DURANTE EL SIGLO XVIII.
MÁRMOLES ANDALUCES DE SALVADOR
ALCARAZ Y VALDÉS EN TENERIFE**

**STUDY NOTES ON THE ART TRADE DURING THE
18TH CENTURY. THE ANDALUSIAN MARBLES OF
SALVADOR ALCARAZ Y VALDÉS IN TENERIFE**

*A la memoria de Juan Gómez Luis-Ravelo,
investigador e inolvidable maestro*

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

Recibido: 28 de mayo de 2011
Aceptado: 9 de septiembre de 2011

Resumen: En este trabajo se estudian algunos mármoles que el labrante gaditano Salvador Alcaraz y Valdés contrató durante la década de 1750 con el fin de contextualizar su valía en un entorno peculiar como las Islas Canarias. Por ello el planteamiento aportado supera la común lectura formal e intenta aproximar dichas realizaciones a una compleja realidad mercantil, en la que adquieren igual validez las advertencias e inquietudes del promotor, el ajuste establecido para su realización, los pagos, el proceso de labra y su envío posterior hasta el Archipiélago.

Abstract: In this paper we study some marble pieces produced by Salvador Alcaraz y Valdes in the 1750's in order to contextualize the value of this work in a region as unique as the Canary Islands. Therefore, the interpretation goes beyond the usual formal considerations to include the complex market realities where equal weighting and importance is given to the warnings and concerns of the developer, the arrangements established for the realisation of the piece, the payments made, the process of the sculpture and the eventual transfer to the Islands.

* Doctor en Historia de Arte. Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Campus de Cartuja, s/n. 18071 Granada. Teléfono: +34 958 24 36 18; correo electrónico: jlorenzolina@yahoo.es

Palabras clave: mármol, encargo, importación, intermediario, Cádiz, Salvador Alcaraz, José Retortillo.

Key words: marble, commission, imports, broker, Cádiz, Salvador Alcaraz, José Retortillo.

Como es sabido, la importación de mármoles fue una constante en Canarias a lo largo de las épocas Moderna y Contemporánea. A las esculturas arribadas en tiempos de la conquista le sucedieron en el tiempo obras que satisfacían una demanda creciente y ajena a los maestros locales, quienes prescindieron habitualmente del trabajo con piedras finas y otros materiales duros como mármol, jaspe y alabastro. La escasez de canteras en las Islas, la imposibilidad de adquirir buenos útiles de labra o las facilidades que ofrecía su contratación en el exterior justifican en todo tal circunstancia, aunque durante el Setecientos varios organismos idearon medios para acabar con esa dinámica y potenciar la producción local¹. En dicha centuria se inscriben las piezas que centran este ensayo y con ellas intentaré reflejar las dificultades originadas en la época por muchos encargos marmóreos, no exentos de problemas si atendemos al material con que eran realizados, a su alto coste y, sobre todo, al riesgo que implicó su envío hasta el Archipiélago.

El hallazgo de un memorial del escultor Salvador Alcaraz y Valdés permite insistir en estas cuestiones, a la vez que plantear aspectos inéditos de su trayectoria profesional en varias ciudades de Andalucía². Los mármoles que contrató para Tenerife no revelan una originalidad extrema, aunque, por el contrario, su existencia confirma la predilección que ciertos comitentes sin-

¹ Así lo indica un informe que el pintor Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809) remitió al obispo Martínez de la Plaza con el fin de limitar las importaciones foráneas durante la década de 1780. Cf. CALERO RUIZ (1982), p. 31 y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995 a), p. 370.

² Se encuentra cosido en un amplio legajo que conserva el A.R.E.S.A.P.T.: Fondo Rodríguez Moure [en adelante R.M.] 127 (20/40), fols. 30 r-45 v. Después de su localización pude confirmar que es inventariado por RODRÍGUEZ MESA y MACÍAS HERNÁNDEZ (2000), pp. 287-288; o que ya lo habían citado de un modo indirecto FRAGA GONZÁLEZ (1979), pp. 195-196 y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995 b), pp. 184-185, pero nunca fue transcrito ni analizado en profundidad.

tieron por los artífices de Andalucía y el acomodo a las circunstancias que posibilitaban el comercio artístico durante una época de profundos cambios en la dinámica seguida por centros u obradores convencionales. No olvidemos que en 1752 acabaría fundándose la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que ello desembocó en importantes transformaciones para el método de trabajo que habían heredado los escultores e imagineros de nuestro país³, algo a lo que no accedió un maestro secundario como Alcaraz ni el entorno en que se concebiría el conjunto de obras que pudo enviar a Canarias antes de 1760. De ahí que lo suscitado a su alrededor responda a una dinámica conservadora y retardataria, alejada, por tanto, de lo que podemos estimar como ambiente propicio para la renovación integral de las Artes al ser ésta una aspiración legítima de los académicos y de sus impulsores e ideólogos⁴.

La documentación investigada refiere con detalle el encargo y envío de la pila bautismal del templo matriz de La Laguna, de forma que nos encontramos ante un ejemplo insólito para valorar ese tipo de negociaciones bajo los parámetros señalados. Los comentarios que contiene y las «advertencias al maestro» así lo ponen de manifiesto, pese a que la actividad de Alcaraz todavía resulta desconocida en el ámbito andaluz. De la correspondencia surgida a raíz de su contratación se deducen también aspectos vinculados con la importación de otros mármoles, los problemas del traslado y aduana, o la disconformidad de los comitentes al recibirlos en Tenerife. Esas circunstancias prueban la excepcionalidad del caso y su interés a la hora de reconstruir los mecanismos que posibilitaban el envío de ciertos enseres o manufacturas textiles, no sin olvidar que las creaciones de esta clase se enmarcan en un periodo de apogeo para la adquisición de piezas foráneas⁵.

³ Un análisis de conjunto sobre estas cuestiones en CHACARRO BUJANDA (2001).

⁴ BÉDAT (1989).

⁵ LORENZO LIMA (2009 a), tomo I, pp. 339-350.

1. EL ARTISTA

La trayectoria vital y profesional de Salvador Alcaraz y Valdés es un enigma, ya que sus únicas obras conocidas son los mármoles tinerfeños y una intervención puntual en la catedral de Cádiz. Dichos trabajos resultan insuficientes a la hora de establecer juicios genéricos sobre ella e invitan a pensar en un maestro de ciertas cualidades, fiel reproductor de los gustos de la época y cercano al inmueble más importante de la ciudad: su catedral, edificio de larga trayectoria que a mediados del siglo XVIII experimentaba un nuevo impulso constructivo y veía concluir la decoración de su fachada junto a otras estancias del interior. En esta labor juega un papel determinante el portugués Cayetano de Acosta (1709-1778), quien ya resulta conocido en las Islas por su vinculación con mármoles que exhiben varios inmuebles de La Palma y pudo atender el taller que abrió en esa localidad durante la década de 1740⁶.

Los trabajos de Acosta en la seo gaditana sirvieron de acicate para introducir en su entorno el lenguaje rococó que era difundido como estilo cosmopolita y moderno. Tal es así que la historiografía más reciente opta por estudiarlos bajo dichos parámetros, aunque durante ese tiempo, es decir, la fase gaditana que se extiende entre 1738 y 1750, atendió también encargos destinados al hospitalito de Mujeres (1738-1744), varias dependencias de la catedral (1738-1741, 1744-1750), la iglesia conventual de San Francisco, la capilla de la Divina Pastora, complejos residenciales como uno subsistente aún en la calle Ancha, otros organismos de la ciudad y templos emplazados en localidades próximas a la capital como San Fernando y Chiclana⁷. Es probable que Alcaraz asimilara rasgos de la nueva estética en relación con estas obras de signo vanguardista, aunque todavía no se ha documentado su nacimiento, la posible formación que recibió en Cádiz o la edad que tenía cuando afrontaba el encargo de las pilas que Retortillo envió a Tenerife antes de

⁶ HERRERA GARCÍA (2006), pp. 263-285.

⁷ Véase al respecto ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ (1996), pp. 133-138 y otras referencias en la última monografía que ha publicado PLEGUEZUELO HENÁNDEZ (2007), pp. 51-84.

1760. Dichas limitaciones impiden conocer cuál fue el estilo en que se instruyó desde que era joven o precisar si éste suponía una novedad respecto a los trabajos que pudo emprender en fecha previa, ya que debió ser un oficial medianamente conocido antes de que aceptara las peticiones canarias con el beneplácito del agente mercantil. De momento, las intervenciones conocidas presentan a Alcaraz como especialista en talla o labra ornamental para edificios, dedicación habitual entre muchos maestros de este periodo que aprendieron el oficio de un modo tradicional.

Lo que sí sabemos, en cambio, es que tras la marcha de Acosta a Sevilla en 1750 Salvador Alcaraz y Pedro Ruiz Pacheco contrataron el ornato de las columnas y del friso que componen la portada principal de la catedral. La escritura contractual con ambos labrantes se firmó el 6 de octubre de 1753, por lo que debemos suponer que entonces ocuparían el lugar dejado por el artista portugués ante el imparable avance de las obras. Tal y como advirtió Alfonso Pleguezuelo, su labor se distingue de la emprendida antes por Acosta en la misma fachada y en los accesos laterales⁸ (figs. 1 y 2). En las enjutas, en el entablamento y en la clave de la portada principal se advierte una ornamentación diferente, lejos aún de los motivos que popularizaron maestros contemporáneos o de la influencia que ejerció en ellos el trabajo de Acosta. La abundancia de rocallas en el tercio inferior de las columnas y en el mismo friso, su disposición abigarrada o el equilibrio que confiere el acanalamiento de los fustes demuestra cierta pericia y el acomodo de repertorios novedosos en la época, ya que, por ejemplo, los motivos sinuosos y ciertos elementos de tradición vegetal muestran cercanía a grabados o diseños textiles que debieron difundirse en Cádiz a mediados de siglo. En cualquier caso, sus formas elegantes, la búsqueda de profundidad y la estilización de los tipos ornamentales son rasgos de una sensibilidad que no evidencian los mármoles remitidos por Alcaraz a Tenerife más tarde. Sólo la pila lagunera reproduce estas novedades en el pedículo o soporte, aunque

⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ (1988), p. 496. De ese dato también dieron noticia ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ (2005), tomo I, pp. 34-35.



FIGURA 1: Fachada (detalle). Catedral de Cádiz, Cádiz. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.



FIGURA 2: Fachada (detalle). Catedral de Cádiz, Cádiz. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

sabemos de antemano que obedecen a una imposición de los comitentes y no tanto a la libertad creativa del autor.

Poco más se ha publicado sobre la actividad de este artífice, pero es probable que atendiera encargos menores en otros puntos de Andalucía cuando mediaba el siglo XVIII. Así parece indicarlo su desplazamiento a Málaga en 1759 y la conclusión de la pila lagunera en un taller que abrió momentáneamente en esa ciudad, pese a que desconozcamos aún el éxito que pudo alcanzar entre los canteros de las provincias orientales⁹. Las razones que justifican su estancia allí también son imprecisas, si bien al parecer obedecen sólo a circunstancias que determinaron el trabajo a desarrollar en un momento dado. El mismo Alcaraz

⁹ No he podido localizarlo entre los muchos labrantes y escultores que trabajaron en Granada durante ese periodo, ni tampoco es citado, por ejemplo, en el amplio compendio que publicó LLORDÉN (1960).

planteaba en 1760 que el viaje fue motivado por la obtención de materiales aptos para la labra, ya que en las proximidades de Cádiz no encontró el mármol con que dar acabado a la pieza contratada desde La Laguna por Pedro José Morbeque. A propósito de esa cita no debe obviarse que los mármoles malagueños fueron recurridos con frecuencia y que artistas de renombre llegaron a emplearlos en encargos de cierta notoriedad. Así lo ejemplifica el propio Cayetano de Acosta, quien labraría con él la *Virgen del Carmen* que preside desde 1748 el frontis de un convento carmelita en San Fernando¹⁰.

Al margen de ese hecho, lo interesante es que la labor de Alcaraz revela una faceta hasta ahora poco resaltada de los maestros andaluces del siglo XVIII: una producción casi industrializada o muy convencional que era destinada a la importación. En ella se reinterpretaron modelos novedosos para la época y permitía adelantar las artes en el espacio donde iban a inscribirse, más aún si tenemos en cuenta que dichos enclaves desconocían los avances experimentados en el entorno donde fueron trabajadas inicialmente¹¹. Si atendemos a esa premisa el caso que nos ocupa es un testimonio peculiar, pues ya es sabido que a mediados del Setecientos el Archipiélago careció de maestros que labraran mármol o que sus recursos ornamentales no habían sido difundidos aún en el contexto insular de un modo uniforme. No en vano, esa situación confirma la idoneidad de los encargos o su acomodo a las necesidades y fines con que fueron concebidos por sus comitentes. Por todo ello cuestiones de índole formal animan a situar en su aspecto un rasgo distintivo, que es valorado con facilidad pero que no permite una diferenciación clara con piezas llegadas desde Italia durante el siglo XVIII.

De todas formas, la continuidad del trato entre el comerciante José Retortillo y el artista gaditano deja entrever un vínculo que quizá supere al envío de los mármoles conservados en Canarias. En su informe de 1760 Salvador Alcaraz afirmaba que en los años anteriores remitió por mediación de Retortillo tres

¹⁰ MARTÍNEZ MONTIEL (1991), pp. 329-344 y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ (2007), pp. 81-82, lám. 7.

¹¹ LORENZO LIMA (2009 a), pp. 339-341.

pilas diferentes «con una vara de diámetro y su pilar», aunque lamenta los perjuicios que la obra lagunera causó al agente mercantil y a sus destinatarios¹². Lo interesante es que en ese mismo informe declara haber ejecutado otras piezas para la importación y no tener problemas con ellas pues, según previene, a la hora de calcular sus presupuestos «he procurado no molestar poniéndolo yo de mi casa porque no soy hombre que pido para molestar a nadie»¹³. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados o de la consulta de abundante bibliografía sobre el tema, nada se sabe del paradero de estas obras y resulta difícil identificarlas atendiendo al elevado número de pilas genovesas que todavía conservan al uso muchos templos de las Islas. Sólo avances en la paciente investigación de archivo o la útil comparativa de creaciones entre sí permite avanzar en su estudio y catalogación, al igual que establecer juicios razonables sobre el envío de otros mármoles a Canarias durante el periodo que nos ocupa¹⁴.

2. UN EJEMPLO INSÓLITO: LA PILA BAPTISMAL DE LA LAGUNA

Uno de los mármoles mejor documentados que existen en la isla de Tenerife es la pila bautismal del templo matriz de La Laguna, cuya apariencia permitirá en un futuro atribuir nuevas obras a un artista enigmático y desconocido como Alcaraz (fig. 3). Sin embargo, como citaba en el epígrafe previo, lo publicado sobre su labor es tan poco que impide profundizar en el análisis de la pieza o emitir hipótesis sobre el alcance de ciertas realizaciones que pudo afrontar antes de mediar el Setecientos. De momento varias razones confirman la notoriedad de este trabajo en el ámbito local, pues al margen de las cualidades que revela se trata de una obra emblemática, atípica e irrepetible. La documentación epistolar que conservamos de su encargo es bastante precisa y aborda con detalle la contratación y todo el

¹² A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 42 r-45 v.

¹³ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 42 r-45 v.

¹⁴ Así lo he expuesto en LORENZO LIMA (2012), partiendo de ideas manifestadas en este trabajo previo.

fenómeno importador, aunque en él se dan cita cuestiones que superan la dimensión mercantilista que tanto nos interesa ahora. La pila también es resultado de inquietudes personales y de la dedicación de varios personajes al inmueble en que fue instalada, ya que sin su empeño y constancia nunca se hubiera formulado el encargo en Cádiz ni la dotación de su baptisterio con una creación aparentemente notable. Es más, el carácter inconformista que los caracterizó nos ha proporcionado un documento de vital importancia para el arte insular: la memoria que el mismo Alcaraz remitió a La Laguna en mayo de 1760, después del revuelo que su trabajo suscitó al ser montado en la parroquia de la Villa de Arriba. De ahí que el proceso descrito en este documento sea inusual y revele circunstancias inauditas para realizaciones andaluzas que conserva el Archipiélago, así como para otros mármoles que cumplen un fin similar en sus templos. Además, la inscripción que su taza ostenta al borde de la taza despeja cualquier duda al respecto: «ESTA PILA SE HIZO A COSTA DE D. MIGUEL DIAS EL AÑO MDCCLIX SIENDO MAYORDOMO DE FÁBRICA D. JOSEF MORBEQUE. Alcaraz fecit Cadiz» (fig. 7).

Sin abandonar del todo esa premisa, sabemos que los orígenes de la obra son anteriores al periodo en que debió producirse la contratación definitiva con Alcaraz. La idea de contar con una pila nueva pudo ser una aspiración de muchos parroquianos a medida que avanzaba el Setecientos, ya que a principios de siglo la pieza previa no mostraba el aspecto idóneo para el uso que venía desempeñando desde al menos la década de 1550¹⁵. Se trata de una antigua pila de cerámica, un ejemplar de las llamadas «pilas verdes» de origen sevillano cuyo deterioro está constatado de un modo fehaciente en 1577¹⁶. Lorenzo Santana ha investigado con detalle el tema y en un último estudio documentó la existencia de otra realización más, bendecida en abril de 1582 con el propósito de reemplazar a la obra andaluza. Por ello cabe pensar que la creación de Alcaraz no sustituyó a la pila cerámica sino a este tercer ejemplar del que escasean más noticias en la documentación de fábrica, si bien la

¹⁵ SANTANA RODRÍGUEZ (2002).

¹⁶ RODRÍGUEZ MOURE (1915), p. 201.



FIGURA. 3: Pila bautismal. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

anterior se preservó como testimonio histórico e incitaría la tradición oral de que fue la primera que tuvo la Concepción como parroquia matriz de Tenerife¹⁷. Sea como fuere, lo cierto es que durante la primera mitad del siglo XVIII se dieron ya las condiciones idóneas para promover la renovación de un enser tan importante entre los fieles del lugar.

Las noticias sobre esta medida tampoco son abundantes en los registros contables y tienen un primer testimonio en la mayordomía de Pedro José Morbeque durante el periodo 1733-1738, ya que dicho clérigo invirtió 2.500 reales con el fin de procurar su adquisición en la Península¹⁸. Debemos suponer, por tanto, que en este periodo existían las circunstancias favorables para ello: el dinero que entregó el donante a modo de limosna, la actividad desinteresada de su mayordomía y, sobre todo, la cotidianeidad con que los isleños recurrían a los mercados andaluces para importar mercancías inexistentes en el medio local. Cada una de estas circunstancias repercutió de alguna u otra forma en el encargo recibido por Alcazar antes de 1754, de modo que otras ciudades como Sevilla fueron el destino final de peticiones promovidas por el mismo mayordomo y sus colaboradores a mediados de siglo. Los libros de contabilidad describen la importación de damascos y varios enseres menores entre 1754 y 1761 a cargo del intermediario Lorenzo de la Ascula¹⁹, aunque a veces dichos encargos no resultaron tan ventajosos como se preveía. De hecho, el dinero entregado allí a Antonio Lenard para adquirir un órgano tuvo que ser reclamado con el fin de que la casa Cologan lo importara finalmente desde Hamburgo en 1769²⁰. De este modo la mayordomía conoció las ventajas que trajo consigo un contacto directo con el mercado exterior o con sus agentes más notables, algo que tuvo un precedente en épocas anteriores²¹ y que a lo largo del siglo XVIII implicó a importantes personajes del momento. Así, entre otros, el palmero Pedro Massieu y Monteverde atendió en Sevi-

¹⁷ SANTANA RODRÍGUEZ (2008), tomos L-LI, vol. 1, pp. 103-109.

¹⁸ F.P.C.L.L.: *Libro de cuentas de fábrica (1714-1776)*, fol. 156 r.

¹⁹ F.P.C.L.L.: *Libro de cuentas de fábrica (1754-1841)*, fol. 29 v.

²⁰ F.P.C.L.L.: *Libro de cuentas...*, fol. 29 v.

²¹ RODRÍGUEZ MORALES (2002), pp. 1.472-1.481.

lla la petición de enviar a La Laguna un estandarte nuevo para la cofradía de la Concepción radicada en el templo²².

Lo expuesto hasta ahora confirma que el encargo de la pila en Andalucía no resultaría tan extraño, aunque en esa dinámica pudo influir la inquietud de su donante o del promotor. Del primero contamos con noticias publicadas por Rodríguez Moure, quien desveló su identidad a través de la inscripción presente en la propia obra: «SE HIZO A COSTA DE MIGUEL DIAS»²³. En efecto, Miguel Díaz Pérez cedió fondos para adquirir una «pila nueva» a principios del siglo XVIII, quizá parte de los 2.500 reales citados en un descargo inicial de la mayordomía. Pero como el caudal ofrecido en un primer momento no era suficiente, cabe pensar que antes de morir hiciera entrega de otra suma que había obtenido con esfuerzo mientras residió en América. No obstante, Anchieta y Alarcón apunta que pudo encargarse atendiendo a la rentabilidad sacada a un único envío de 200 pesos²⁴. Hay constancia de su fallecimiento en Caracas y de que hizo mención expresa al propósito de adquirir la pila en el testamento que dictó allí durante los primeros meses de 1714²⁵. Por ello la pieza no deja de ser un testimonio más de las inquietudes que sintieron muchos indianos o de la capacidad representativa que le procuraban buenas obras de arte en su tierra de origen. No olvidemos que la pila bautismal adquiría siempre connotaciones especiales entre los bienes de un templo, ya que era elemento distintivo para los fieles e incitaba la relación afectiva del donante con la parroquia donde fue cristianizado. Sin embargo, la diferencia con lo sucedido en otros ejemplos de su mismo tipo es notable, porque en esta ocasión el trámite del encargo no corrió a cargo del donante y sí de los delegados de fábrica que hicieron suya la petición formulada a Cádiz décadas más tarde.

²² LORENZO LIMA (2009 a), tomo I, pp. 345-346.

²³ RODRÍGUEZ MOURE (1915), p. 201.

²⁴ «Parece que hay años que [...] mandó de Indias doscientos pesos para una pila y fueron acá aumentando hasta que hubo con qué traerla», B.U.L.L.: Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 242 v.

²⁵ CIORANESCU (1992), tomo I, p. 566.

El fallecimiento de Díaz Pérez motivó que fuese el citado Pedro José Morbeque quien atendiera los trámites derivados de su contratación, por lo que él mismo escribe varias cartas al artista y a José de Retortillo con ese fin entre 1754 y 1760. Es más, su nombre figura en la inscripción que ostenta la pila: «SIENDO MAYORDOMO DE FÁBRICA D. PEDRO JOSEF MORBEQUE». Dicho personaje era un clérigo de cierta estima en el seno parroquial, cuyo cometido más notable fue la dedicación a su mayordomía en buena parte del siglo XVIII. Desempeñó esa responsabilidad de un modo activo entre 1733 y 1761, coincidiendo con un periodo de extrema complejidad para la fábrica por un frustrado plan de reconstrucción que él mismo abanderó junto al grupo de beneficiados y religiosos que sirvieron en ella. Por esa razón elevaría diversas quejas a instancias superiores e intentó demostrar la supremacía del clero vecindado en la Villa de Arriba frente a la parroquia de los Remedios, aunque también estuvo vinculado a ésta y al convento agustino por lazos familiares²⁶.

Pedro J. Morbeque era hijo del sargento Leonardo Morbeque de la Mata y de Margarita Grahuisen, dos linajes con cierto estatus en la ciudad que habían tenido su ocupación principal en la actividad comercial y en la carrera eclesiástica. De hecho, él mismo se declaraba heredero espiritual de su tío Cristóbal Morbeque, el beneficiado más antiguo de los Remedios cuando dictó un breve testamento en septiembre de 1736²⁷. Al igual que este antecesor hizo de su dedicación al sacerdocio un medio de vida para sí y los suyos, ya que después de que falleciera su padre en junio de 1743²⁸ atendió con mimo el patrimonio familiar y las atenciones que requerían dos hermanas y su madre antes de que la última muriese inesperadamente en diciembre de 1755²⁹. Las deudas que declaraba tener al final de su

²⁶ LORENZO LIMA (2010), tomo I, pp. 551-600.

²⁷ A.H.P.T. Pn 950 [e. p. Juan Nicolás de Soria Pimientel], fols. 119 r-125 v (1/09/1736). Falleció el día siguiente porque el beneficio de la Concepción acudió entonces a su entierro. A.H.D.L.L. Fondo parroquial Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. *Libro V de entierros*, fol. 179 r.

²⁸ F.P.C.L.L. *Libro VI de entierros*, fols. 147 r y 154 v.

²⁹ F.P.C.L.L. *Libro VII de entierros*, fols. 31 v-32 r y 34 r. A.H.D.L.L. Fondo parroquial Santo Domingo/los Remedios. *Libro VIII de entierros*, fol. 213 r.

vida³⁰ demuestran que supo obtener rendimiento de las posesiones heredadas, de inversiones que hizo en el tráfico americano porque varios miembros de su familia estuvieron relacionados con Campeche en las décadas de 1720 y 1730³¹ y, sobre todo, de antiguas capellanías que sirvió con una dedicación abnegada. Es más, durante los años cincuenta se vio obligado a reclamar lo que le correspondía por ellas o a validar su titularidad ante circunstancias adversas³². En palabras que Anchieta y Alarcón le dedicaba en 1760, era «un clérigo como de cincuenta años o algo menos, muy callado, delgadito, que no pienso que nunca habrá peleado con nadie, pero no es necio sino muy formal y de mucha verdad»³³.

Sus intereses se centraron siempre en torno a la iglesia matriz y el convento de San Agustín, puesto que la casa familiar o «de su habitación» se alzaba frente a éste³⁴. Su tío costeaba allí parte de la cera que requirió la festividad de San Agustín y él impuso diversas celebraciones por vía testamentaria, siendo la más notable una misa dedicada al Dulce Nombre de Jesús en los primeros días de enero. Todo ello quedaba gravado sobre propiedades que dejó en herencia a sus hermanas y a la cofradía de la Inmaculada, con las que debía sufragarse también la fiesta anual de los Desposorios en la parroquia de la Villa de Arriba³⁵. La atención que mostró al culto siempre fue notable y ello despertaría algún que otro recelo entre sus compañeros, por lo que al morir en febrero de 1771 no tuvo un entierro tan solemne como esperaban muchos familiares y amigos³⁶. Aún así, en su testamento evidencia una relación estrecha con influyentes clérigos de la ciudad como Fernando de San José Fuentes

³⁰ Conocidas por una enumeración que él mismo firma el 22 de febrero de 1771, incluida en A.H.P.T. Pn 319 [e. p. Santiago Antonio Pinedo], fols. 92r-92v.

³¹ CIORANESCU (1992), tomo II, p. 470

³² Cf. A.H.D.L.L. Fondo histórico diocesano. Legajo 369, documento 3 y legajo 154, documento 7.

³³ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 242v.

³⁴ Anchieta y Alarcón describía en 1760 que «vive frente al convento agustino con sus hermanas», B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fols. 242v.

³⁵ A.H.P.T. Pn 319 [e. p. Santiago Antonio Pinedo], fols. 91r-104v (19/02/1771).

³⁶ F.P.C.L.L. *Libro IX de entierros*, fols. 56r-56v.

(1718-1791). Asimismo, señala ciertos legados para el templo a cambio de que la fábrica cediera los ornamentos con que pudo amortajarse, siendo los más notables dos campanillas de plata y algunas pinturas que decoraban las estancias principales de su casa. El comentario sobre ellas es más concreto, por lo que ordena que después del fallecimiento de sus hermanas «las que estuvieren más decentes» debían entregarse «para el ornato de la sacristía»³⁷.

Sorprende que un hombre de formación tan limitada se convirtiera en obstinado censor del trabajo de Alcaraz, si bien varias noticias dejan entrever que poseía cierta sensibilidad y formación en cuestiones de arte. Luego veremos que el cargo de mayordomo le obligó a relacionarse con artistas de diverso tipo y ello se advierte en circunstancias que superan su vínculo con la parroquia pues, por ejemplo, en 1771 el pintor Cristóbal Afonso tenía arrendada una vivienda de su propiedad en la calle de Herradores³⁸. Además, la casa familiar estaba decorada con una elevada porción de pinturas, unas «nuevas» y otras «usadas». De ellas, las principales serían tres cuadros que el beneficiado Cristóbal Morbeque refirió en su testamento de 1736 y representaban a la Inmaculada, a San Agustín y a San Ildefonso, citando sobre el último que «en él tiene dicha mi sobrina doña Josefa setenta y cinco reales en su valor, que costó ciento y cincuenta que se los dejó el padre fray Miguel Lorenzo su padrino que lo pintó»³⁹. Dichos lienzos son citados luego por Pedro José en el inventario de sus posesiones⁴⁰, aunque se desconoce cuál es su paradero actual. Al margen de la anécdota o de la importancia que esa noticia adquiera para el exiguo catálogo del artista⁴¹, su existencia confirma la vinculación familiar de los Morbeque con el convento agustino y, sobre todo, con los

³⁷ A.H.P.T. Pn 319 [e. p. Santiago Antonio Pinedo], fols. 94 v, 95 v.

³⁸ Era un inmueble notable que le pertenecía a medias con los herederos de su tío Pedro Grahuisen, quien la había heredado junto a su madre. Cuando dictó testamento en febrero de 1771, Afonso le adeudaba por alquileres un total de 146 reales. Cf. A.H.P.T. Pn 319 [e. p. Santiago Antonio Pinedo], fol. 97 v.

³⁹ A.H.P.T. Pn 950 [e. p. Juan Nicolás de Soria Pimientel], fol. 122 r.

⁴⁰ A.H.P.T. Pn 319 [e. p. Santiago Antonio Pinedo], fols. 94 r-94 v.

⁴¹ Sobre él véanse RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 263-266 y RODRÍGUEZ MORALES (2004), pp. 416-418.

medios intrincados en que se desarrollaba el arte insular durante esa época. Sin embargo, ningún episodio puede compararse a lo sucedido cuando el mismo Pedro José ajustó en Cádiz la hechura de la pila marmórea que tanto necesitaba la parroquia de la Concepción. De este proceso se conocen testimonios inéditos hasta ahora, y a la noticia ya referida de sus cuentas debemos sumar juicios que contiene la comunicación fluida que mantuvieron comitente y artista durante varios años.

La correspondencia es vital para conocer el trabajo que Alcaraz emprendió en su obrador y, aunque no se conservan todas las cartas que he podido constatar, insiste en cuestiones relativas a la ejecución y al procedimiento seguido cuando se encargaban fuera obras de tanto coste. Lástima que la documentación investigada no refiera cuáles fueron los pasos seguidos a la hora de tramitar un presupuesto inicial de la pieza, ya que entre la partida que contienen los libros de fábrica en 1733-1738 y la primera misiva de Morbeque dista más de una década. Parece lógico que durante esos años los trámites corrieran a cargo del agente José de Retortillo, a pesar de que su nombre no es referido en los asientos contables de la parroquia hasta la década de 1750⁴². Incluso, cabe la posibilidad de que tantearan su ejecución con otros maestros de Cádiz, si bien en ningún momento se alude a ello ni a la actividad que el propio Retortillo o un agente que nos resulta desconocido como Manuel Álvarez pudo emprender en fechas tempranas con el mismo fin.

En 1754 aparecen datadas las «advertencias al maestro», indispensables entonces para que Alcaraz conociera en Cádiz las cualidades requeridas y emitiese un presupuesto sobre el trabajo a afrontar. Este documento es un primer testimonio de las expectativas que manifestó específicamente Morbeque, ya que serían requisito imprescindible a la hora de evaluar la pila montada en La Laguna con posterioridad. De ellas deduzco cuáles eran sus condiciones e intereses, tomando como punto de partida un dibujo que sería enviado al intermediario o directamente al artífice. Ese hecho explica que todo quedara ajustado desde

⁴² Entonces administraba fondos dejados por el arzobispo Pantaleón Álvarez de Abreu para reconstruir la parroquia. Cf. F.P.C.L.L. *Libro de cuentas de fábrica (1772-1841)*, fol. 16r.

un principio y que los imprevistos surgidos disgustasen mucho a los patrocinadores, por lo que de entrada exigieron al artista «buena mano» y «todo el primor posible».

Las advertencias contemplan cualidades intrínsecas de la pieza, refiriéndose tanto a su componente material como a los rasgos que debía mostrar una vez finalizada. Un aspecto fundamental para los comitentes insulares era la naturaleza del mármol, ya que tendría que responder «a la grana más fina que se hallare y de color el más blanco que pudiere ser». Advierten incluso que «si se hallare con algunas manchas coloradas o negras, largas y apartadas unas de otras será de gusto», por lo que parecían conscientes de la dificultad que entrañaba encontrar material con las calidades exigidas. Queda claro cuál era su preferencia en ese sentido, un hecho que no parece tan insignificante si atendemos a su importancia para obtener como resultado un conjunto admirable. Es más, dependiendo del mármol elegido cobraba validez la traza ideada en La Laguna o la pericia manifestada por el artista al labrarlo luego⁴³. Esa dinámica confirma una práctica extensible a otras piezas marmóreas pues, por ejemplo, a Italia se mandaron diseños para que maestros de allí cincelaran el púlpito de la catedral de La Laguna antes de 1767⁴⁴ o los retablos de Santa Teresa y San Gregorio que la catedral de Las Palmas exhibe todavía en dos capillas laterales⁴⁵.

Tal fue así que dicha condición garantizaba su éxito en las Islas y el reconocimiento que ciertos promotores le dispensarían *a posteriori*, aun cuando las obras contratadas por esta vía respondieron siempre a las expectativas depositadas en el dibujo o diseño preparatorio. Por ello es tan importante la identificación entre los clientes insulares y sus artistas para definir el acabado que mostrarían después de ser labradas con materiales nobles como el mármol de diversa textura o los jaspes de colores. Además, esa cualidad despierta un debate interesante y permite calibrar la modernidad que las trazas presentaban en el lugar donde eran materializadas, ya que por lo general los diseños

⁴³ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 30r-30v.

⁴⁴ HERNÁNDEZ PERERA (1961), pp. 420-438.

⁴⁵ LORENZO LIMA (2010), tomo I, pp. 324-325.

firmados en el Archipiélago eran retardatarios si los comparamos con avances experimentados en grandes centros de creación artística, es decir, obradores de Génova o Cádiz que estuvieron íntimamente relacionados durante la época Moderna. En este caso no se trataría de una representación menor porque en ella existieron citas a sus proporciones a través un módulo de varas contenido en la parte inferior del dibujo, así como vistas de frente y perfil que se relacionaban entre sí por medio de una línea de puntos.

Todo ello lleva a pensar que el aspecto imaginado para la pila lagunera no difirió mucho de su apariencia final, de forma que lo relativo a la misma quedaría explicado como tal en el dibujo previo y en las anotaciones que pudo contener. Dicha representación no se conserva en la actualidad y la documentación omite el nombre del autor que debió realizarla en La Laguna, aunque dadas las circunstancias en que se produjo su encargo podrían plantearse los nombres de dos destinatarios para esa labor: el pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777) o un miembro de la saga de «los brujitos», familia de carpinteros que atendió la construcción de varias creaciones lígneas en la parroquia desde principios del siglo XVIII. Del primero conocemos más datos, si bien su vinculación con el templo de la Concepción es menor atendiendo al hecho de que no se involucró decisivamente en empresas patrocinadas por los fieles de la Villa de Arriba y de que era un parroquiano muy activo de los Remedios porque llegó a ser su mayordomo de fábrica en un momento dado. Hay constancia de que diseñó varios enseres litúrgicos, alhajas de plata como la *custodia de Santo Tomás* que ejecutaría un platero del talante de Alonso de Sosa (1693-1766)⁴⁶ y posiblemente piezas tan notorias como el púlpito de mármol que Pasquale Bocciardo (1719-1790) cincelaba en Génova antes de 1767⁴⁷. Lo que sí sabemos ahora es que el beneficio de la Concepción asistió gratuitamente a su entierro, celebrado en los

⁴⁶ Estudio de esta obra con bibliografía precedente en PÉREZ MORERA (2009), pp. 234-236.

⁴⁷ HERNÁNDEZ PERERA (1961), pp. 420-438. Sobre este maestro véase la monografía publicada por FRAGA GONZÁLEZ (1983).

Remedios el 28 de noviembre de 1777⁴⁸. En esa actitud podría reflejarse un agradecimiento por servicios prestados con anterioridad, quizá por los beneficios que el mismo De la Oliva procuró a ambos templos mientras detentaba responsabilidades en el cabildo concejil.

El caso de «los brujitos» o de la familia Rodríguez Bermejo es distinto, ya que sus miembros sí eran feligreses de la Concepción y atendieron encargos de diverso tipo a lo largo de varias generaciones. Juan sería el autor del púlpito que decora todavía la parroquia, de su sillería del coro y de otros elementos mobiliarios⁴⁹, mientras que José y Andrés, sus hijos y sucesores, emprendieron toda clase de trabajos y actividades hasta bien entrado el siglo XVIII. Muestra inequívoca de su labor sería el trono ya desaparecido del Gran Poder de Dios⁵⁰, aunque avanzada la centuria existen noticias de otras realizaciones suyas en localidades del norte como El Sauzal, Buenavista, Los Realejos, Tacoronte, Puerto de la Cruz y La Orotava. Esta hipótesis obtiene mayor coherencia si atendemos al trato que dichos maestros mantuvieron con Pedro José Morbeque y a la posibilidad de que el mayordomo interviniese en la definición de una traza consensuada por todos, práctica que a corto plazo era entendida como testimonio de fiabilidad ante un encargo que ya se gestionaba en Cádiz. Tal circunstancia insiste en el protagonismo otorgado a Juan Rodríguez Bermejo como patriarca de la familia, quien ahora sabemos que colaboró decisivamente en un proceso de reconstrucción coordinado sin éxito por el mismo Morbeque desde 1733⁵¹. Es más, la pila guarda relación con obras carpinteriles en su pie o pedículo y nadie mejor que un oficial con experiencia para acometer una labor tan compleja como el diseño, pues fallecería de edad avanzada al poco tiempo. Juan, «buen tallista que se conoce como el brujito viejo», fue enterrado en la capilla mayor del inmueble en enero de 1757, por lo

⁴⁸ F.P.C.L.L. *Libro X de entierros*, fols. 65 v-66 r.

⁴⁹ SANTANA RODRÍGUEZ (2003), pp. 1-2.

⁵⁰ Conocido a través de un dibujo que publicó RODRÍGUEZ MORALES (2005), pp. 9-14.

⁵¹ TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), p. 403 y LORENZO LIMA (2010), tomo I, pp. 242-243.

que nunca vio la creación de Alcaraz instalada en él ni viviría de lleno el revuelo causado a su alrededor⁵².

Otra hipótesis viene dada por la participación de maestros que mantenían taller en La Laguna, sobre todo porque varios trabajaron de un modo intermitente para la misma mayordomía o para su cofradía sacramental. Así, por ejemplo, personajes como el pintor Domingo Hernández de Quintana (1693-1763) recibieron diversos pagos por actuaciones secundarias antes de mediar el siglo⁵³. Años después el beneficio de la Villa de Arriba acudió gratuitamente al entierro de dicho artista, oficiado en los Remedios el 19 de diciembre de 1763⁵⁴. Sin embargo, en este caso tal circunstancia obedece al trato que los párrocos sostuvieron con su hermano Francisco y no a los favores que pudieran deducirse de un continuo vínculo laboral con el «maestro Domingo». Consta que aquél era un presbítero muy distinguido entre los fieles de la Concepción y que ocupó con solvencia el cargo de sochantre durante bastante tiempo, por lo que recibiría varios gestos de agradecimiento cuando falleció en mayo de 1767⁵⁵. Es cierto que ello no revela la cercanía de los hijos de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) al diseño de la pila, pero al menos prueba su relación con Morbeque y con la mayordomía de fábrica a mediados del Setecientos.

Las condiciones perceptibles en la traza o bosquejo definitivo eran un requisito que Alcaraz u otro artista tanteado no podía obviar tan fácilmente, por lo que en las mismas advertencias se especifica que el elegido debía acomodar «las medidas del perfil y planidad que —escribe Morbeque— remito, midiendo y reconociendo sus tamaños por la vara que está al pie del perfil dividida en cuatro partes». Es más, no estaba autorizado para «variar [...] los huecos conforme en la planidad, de forma que el mayor ha de estar dividido del menor como se muestra en dicho plano sin que se pueda salir el agua que le pusieren, y que el

⁵² Consta que entonces «era vecino de la calle de Chaves» y que «no testó por ser pobre», aunque la fábrica cubrió todos los gastos de su entierro y posterior oficio de honras. Cf. F.P.C.L.L. *Libro VII de entierros*, fol. 54r.

⁵³ LORENZO LIMA y ZALBA GONZÁLEZ (2010), p. 395.

⁵⁴ F.P.C.L.L. *Libro VIII de entierros*, fol. 101r.

⁵⁵ F.P.C.L.L. *Libro VIII de entierros*, fols. 149r-150r.

hueco menor tenga un taladro o barreño que ha de pasar por todo el pilar y basa para que se consuma el agua que cayere en dicho hueco». A su vez, el conjunto quedaría rematado con una repisa que sale de la pila con el propósito de contener «dos figuras del Bautismo de Cristo nuestro Señor», sobre las que luego volveré con detalle.

El trabajo de labra dependía también del presupuesto ofrecido y de los fondos disponibles, puesto que en las mismas advertencias los comitentes preguntaron sobre el costo que podría alcanzar «la pila revestida como va en el dibujo y cuánto llana sin el revestido», es decir, con o sin el ornato de gusto rococó que ostenta en su pedículo. Por ello deduzco que estas soluciones u otras pudieron contemplarse en el diseño tinerfeño desde un primer momento, aunque resulta extraño si tenemos en cuenta la cronología de dichas condiciones y el acabado final de la pieza al quedar oranda su soporte con rocallas de gran asimetría y profundidad. Recordemos que estos motivos eran desconocidos en Canarias a mediados de siglo y que no se harían populares entre los artistas isleños hasta la década de 1760, cuando fueron conocidos por la importación de tejidos y obras de todo tipo que llegaban a sus puertos desde el exterior. Sea como fuere, los mayordomos no pedían una sujeción fiel al diseño previo siempre que se procurara «la mayor hermosura y particularidad de la obra»⁵⁶.

Salvador Alcaraz debió aceptar estas advertencias antes de comprometerse a ejecutar el conjunto pedido por Morbeque, aunque lamentablemente no se conservan las cartas que mediaron entre un primer contacto y la confirmación definitiva del encargo. Al menos hay constancia de una notificación firmada en Cádiz el 2 de julio de 1754 que no he podido localizar, por lo que gracias a una misiva que el mayordomo envió al artista el 16 de agosto de ese año sabemos que Alcaraz ajustó su realización en un total de «doscientos pesos de a ocho reales de plata por la pila, pilar, gradas y tarima», repitiendo nuevamente la condición expresa de que «el mármol de la pila y pilar ha de ser del mas fino y blanco que se halle». Además, le previene sobre

⁵⁶ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 30r-30v. Apéndice documental, texto número 1.

errores de cálculo ante el inminente inicio de las obras sobreentendiendo que no se había labrado nada aún, así como sobre un envío de dinero que excusó la imposibilidad de llevarlo a Cádiz por carecer de medios en Santa Cruz. Lo atractivo es que en la correspondencia se menciona por única vez al «amigo Manuel Álvarez», quien —aclara el comitente— eligió a dicho artista para su ejecución. La confianza depositada en este personaje que nos resulta desconocido es atractiva y sugiere que la participación de Retortillo era todavía inexistente, aunque, como quedó dicho más arriba, ese agente mantenía ya contactos con la parroquia lagunera. A la espera de nuevas noticias Morbeque quedaba confiado al saber que el artista «cumplirá con la obra como me lo dice, por ser esto para la iglesia publica»⁵⁷.

Cabe la posibilidad de que los trabajos de labra dieran inicio en estos momentos, pero no con la continuidad esperada por los promotores tinerfeños. La tardanza pudo deberse a problemas de recepción que tuvo la carta anterior, si bien un apunte marginal del mismo oficio confirma que llegó a Cádiz el 7 de septiembre a bordo de la tartana *San Juan Bautista* que capitaneaba como siempre el experimentado José Paillet⁵⁸. Así, ante la duda y los problemas que conllevaba «poner en ejecución la obra de la pila», Morbeque escribió nuevamente a Alcaraz el 19 de agosto de 1755 notificando lo expuesto en el oficio previo, aunque le advierte por tercera vez que si el mármol prescindía de una pureza extrema «no hay nada hecho». Manifiesta asimismo los problemas de labra que traían consigo «las molduras y labores como fue en el diseño fuera del gajo», a la vez que admitía «el ajuste de las figuras de Cristo, San Juan y el Espíritu Santo con su reflejo por los cien pesos de ocho riales de plata con sus ojos abiertos y algún perfil de oro, las que será preciso sean a lo menos de tres cuartas de alto pues a la tarima que las ha de recibir me parece que como sube algo más que la pila y de ella sale escarpada se le puede en lo alto volar un poco más

⁵⁷ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 36 r-37 r. Apéndice documental, texto número 2.

⁵⁸ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 36 r-37 r. Apéndice documental, texto número 2.

la meseta sin quitar nada del hueco del agua que ha de ser capaz para que lleve nueve arrobas poco más o menos»⁵⁹.

El trabajo continuaría de inmediato en el obrador de Alcaraz y ello desembocó pronto en un enfrentamiento directo entre los implicados por el acuerdo previo, es decir, entre el artista y los promotores. Al no conocer toda la correspondencia intercambiada entonces entre Cádiz y La Laguna desconocemos en qué se basaron los primeros desajustes, si bien Morbeque escribía a Alcaraz amistosamente el 21 de noviembre de 1756 contándole lo sucedido hasta ese momento. De la lectura de esta carta deduzco que ya se había iniciado el trato con José de Retortillo⁶⁰ para procurar luego el envío a la isla, aunque, como veremos más adelante, su actividad no se limitaría a la de un mero transportista o delegado mercantil. Le notifica que en Tenerife no existían maestros ejercitados «en cortar mármoles» pero sí «en las piedras toscas de este país», por lo que no habría problemas a la hora de montar la pila y sentar el pavimento llegado con ella a modo de graderío». Es más, añade que «por los enlosados que hacen no lo harán mal y que resultaba necesario mandar de allá los cartabones y limas y el modo como se ha de cortar, pues aquí —informa— en algunas ocasiones que se ha ofrecido para algunas losas lo hacen con un cuchillo como de sierra echando agua y arena».

Esta cita de Morbeque es bastante significativa y, a pesar de que tiene fundamento en muchos aspectos, carece de sentido en otros. Es cierto que Canarias no contaba con maestros especializados en labrar mármol, pero ya desde la centuria anterior algunos canteros colocaron sin problemas enlosados y manipularon con acierto piedras de apariencia marmórea que procedían de Fuerteventura, Génova y el sur peninsular. No en vano, a lo largo del siglo XVIII varios se atrevieron a trabajar con ellas y satisfacer así la demanda local. Éste podría ser el caso de Juan Fernández Torres, quien, por ejemplo, se dice que labró el escudo y la puerta de la antigua Aduana de Santa Cruz con mármol

⁵⁹ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 32r-33v. Apéndice documental, texto número 3.

⁶⁰ Citado siempre como el «señor don José».

llegado en un navío a Tenerife antes de 1742⁶¹. Sin embargo, por lo que sabemos hasta ahora, la pericia de pedreros como el referido Fernández Torres o Juan Alonso de Taoro⁶² era un caso aislado entre la totalidad de canteros y escultores isleños.

Esa circunstancia no desanimó a Morbeque, quien aprovechó la ocasión para exigir a Alcaraz que habilitase la obra en «lo breve que se pueda» y que cuando hubiera lugar fuese «mandando algo para que si sucediere alguna desgracia no se pierda toda». De ello se colige el miedo que ocasionaba el transporte y el embalaje de piezas tan costosas, aunque ya sabemos que lo relativo al envío fue ajustado con Retortillo. No en vano, era partidario de que «las gradas vengan encajonadas» o de otros cambios que propusiera dicho agente con el visto bueno de Alcaraz. La relación entre comitente y artista atravesaba todavía un buen momento, por lo que el mayordomo de fábrica expresó a éste que «no dejaré de hacer alguna diligencia por si hubiere quien mande hacer alguna pila o losa para que se la encarguen a Vm». Aún así, le previene que no había visto «hasta ahora la pila que vino para el lugar de Tacoronte», un trabajo que estudiaré en próximos trabajos⁶³ e incluyo ahora en la órbita del labrante gaditano a pesar de que entonces le pide información para confirmar «si es de su mano»⁶⁴. Lo que sí podría cuestionar esta referencia es el origen genovés que le supusieron algunos investigadores en el pasado⁶⁵ e invita a relacionarla con noticias posteriores porque, al describir su colocación en el templo durante los primeros meses de 1757, el párroco de Santa Catalina mencionaba que se «mandó fabricar a Cádiz»⁶⁶.

⁶¹ TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), pp. 433-434.

⁶² A quien Anchieta asocia también con la misma obra de la aduana, señalando que «hizo la puerta de la aduana en Santa Cruz de mármol que trajeron en piedras de Lanzarote y él las labró y pulió, y hizo la puerta y armas que están encima». B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 241 v. Conviene investigar al respecto y dilucidar la trayectoria profesional de ambos oficiales, en ocasiones confundida por autores previos.

⁶³ LORENZO LIMA (2012).

⁶⁴ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 34r-35r. Apéndice documental, texto número 4.

⁶⁵ CASAS OTERO (1987), p. 94.

⁶⁶ A.H.D.L.L. Fondo parroquial Santa Catalina, Tacoronte. *Libro IX de bautismos (1748-1758)*, fol. 198 v.

Esta aparente cordialidad sería rota de inmediato por la lentitud con que Alcaraz trabajaba en la pila lagunera y el incumplimiento sistemático de los presupuestos planteados en 1754. Así, en carta escrita a Morbeque el 16 de agosto de 1759, José de Retorillo le previene de que su conclusión era más compleja de lo que se pensaba en principio por varias circunstancias, siendo fundamental la falta de profesionalidad que el artista mostró en todo momento. Informaba entonces que sólo con varias instancias y con sus visitas frecuentes al taller en compañía del capitán Antonio José Eduardo (1718-1788) consiguió que «el oficial encargado de la pila habilite la mayor parte de ella». Dicha cita es de vital importancia por omitir en todo momento el nombre de Alcaraz y por confirmar la participación del mayor de los Eduardo en el encargo y transporte de la pieza, algo lógico porque su navío *Santiago* había recalado en Cádiz después de una larga travesía por el Atlántico⁶⁷. En este sentido cabe recordar que la familia del comerciante tinerfeño mantuvo una estrecha relación con el templo de la Villa de Arriba, al ser parroquiana suya y participar activamente en sus cultos desde la década de 1710. Por esa razón, al igual que haría luego su hermano Diego Nicolás (1733-1798), Antonio José Eduardo se vinculó a la mayordomía que entonces regentaba Pedro J. Morbeque y a su influyente hermandad del Santísimo. Consta que ingresó en dicho colectivo durante la década de 1750 y que ocuparía el cargo de hermano mayor en 1761, aunque también fue comisionado para adquirir enseres de plata o atender varias responsabilidades en un momento dado⁶⁸. Asimismo, después de fallecer Morbeque en 1771 acabaría responsabilizándose del nuevo proyecto rector que abanderaba con entusiasmo el obispo Servera, por lo que formó parte de la incipiente Sociedad Económica de Amigos del País y entregó un plano con ese fin que la parroquia conserva aún como testimo-

⁶⁷ Es sabido que el *Santiago* arribó a Santa Cruz como retorno de un registro que partió desde La Habana el 10 de agosto de 1758. A.G.I. Fondo Indiferente General. Legajo 3.103/1.

⁶⁸ Anotaciones al respecto en F.P.C.L.L. *Libro II de acuerdos de la cofradía del Santísimo (1699-1783)*, fols. 117r, 122v, 123v.

nio de su pericia en esta disciplina creativa⁶⁹. De hecho, también sabemos que en 1776 llegó a presidir la junta de fábrica que procuraba el adelanto de la obra⁷⁰.

Sin necesidad de adelantarnos tanto en el tiempo ni insistir en circunstancias familiares, la vinculación de Antonio José con la pila de Alcaraz resulta significativa por muchas razones. Una de ellas sería la cotidianeidad con que pudo afrontarse su envío hasta Tenerife y la seguridad que reportaba delegar tal operación en un individuo de extrema confianza. De todas formas, al contar con sensibilidad artística y ciertos conocimientos sobre la labra de piedra, Eduardo valoraría *in situ* que el trabajo emprendido no se desarrollaba conforme al plan previsto años antes por Morbeque. Tal fue así que después de llegar a Canarias informó a los clérigos laguneros sobre ciertas desavenencias que se explican de modo pormenorizado en misivas posteriores, por lo que su opinión sería clave después de tratar directamente con el artífice y conocer las condiciones pésimas en que venía trabajando desde 1756. No en vano, de la lectura de una carta de Retortillo deduzco que ambos acudieron con frecuencia al taller de Alcaraz para supervisar el proceso de labra. Lástima que la documentación no sea más precisa en ese sentido, aunque sí previene sobre algunas circunstancias que desanimaron de antemano al receloso Pedro J. Morbeque. En dicha misiva el agente gaditano le informaba de que el *Santiago* transportaría sólo «los doce cajones que expresa la nota adjunta», faltando aún «las dos efigies del Bautismo y parte de las gradas que espero enviar en primera ocasión». Así se lo hizo saber Alcaraz desde Málaga, «a donde —informa el intermediario— ha pasado por no haber aquí piedra». Intuye que «deben venir en breve», por lo que esperaba a esa ocasión para remitirle

⁶⁹ Una aproximación a este complejo proceso y a la evolución arquitectónica del templo durante el largo siglo XVIII en LORENZO LIMA (2010), tomo I, pp. 551-600, donde son expuestas ideas previas de RUMEU DE ARMAS (1947), tomo III-1, pp. 365-371; TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), pp. 403-404 y 407-409 y FRAGA GONZÁLEZ (1976), pp. 19-24.

⁷⁰ Así consta en la constitución de dicho organismo durante el mes de diciembre. A.H.D.L.P. Sección 8, parroquial. Caja «La Laguna», expedientes sin clasificar.

cuenta general de su gestión y liquidar la totalidad de los pagos. Cabe suponer que esta situación disgustó mucho en La Laguna, aunque no lo haría menos saber por el mismo Eduardo que dicho artista pedía una gratificación de 300 pesos más respecto a lo ajustado previamente. Ante esa situación José Retortillo esperaba respuesta de los comitentes tinerfeños, ya que no pudo hacer nada ante las circunstancias que se vivían entonces sin su aprobación o consentimiento⁷¹.

Los documentos investigados silencian cualquier noticia al respecto y las cartas conocidas no ofrecen más datos hasta que la obra arribó por completo a Tenerife en 1760. Sin embargo, ello no impide que mientras se intercambiara correspondencia epistolar entre Morbeque y Retortillo para ajustar causas pendientes como los pagos, la remisión de otros componentes o dificultades derivadas de su recepción en la aduana de Santa Cruz, cuya llegada sí está constatada el 15 de febrero de 1760. Así lo hizo saber el mayordomo de fábrica al artista en una completa notificación que firmaba el 24 de marzo de 1760, donde le acusa abiertamente de incumplir lo ajustado años antes y de no entregar una pila digna de la estima que los parroquianos habían depositado en ella. Pero mejor comentemos con detalle estas cuestiones.

Uno de los altercados se produjo en la aduana tinerfeña el día de su desembarco, ya que las piezas restantes de la obra —esencialmente las esculturas del Bautismo y parte del gradetrío— se encajonaron junto a otro trabajo concluido en Málaga por Alcaraz: una cruz votiva que Bartolomé Antonio Montañés esperaba al mismo tiempo en Santa Cruz, de la que me ocuparé luego en profundidad. Morbeque aclaraba entonces que como los cajones no vinieron marcados fue preciso «abrirlos todos para formar las gradas de la cruz y saber las que me tocaban». Además, lamenta que con las piezas no hubiera venido el diseño original que desconocemos, porque con él acallarían los comentarios tan negativos que el conjunto suscitó después de ser montado en la capilla bautismal. Ya era sabido que dichos tra-

⁷¹ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 38r-39r. Apéndice documental, texto número 5.

bajos corrieron a cargo del cantero Juan Alonso de Taoro, quien, según apuntes de Anchieta y Alarcón, acometió esa difícil tarea en los primeros días de abril junto a sus peones o mozos de confianza⁷².

A dicho regidor debemos una relación circunstanciada de los esfuerzos acometidos en la parroquia para sentar la pila y la nueva solería marmórea, labor que inicialmente despertó ciertas dudas entre sus ejecutores. Sin embargo, al estar bajo al dirección del acreditado Juan Alonso y conocer la pericia que mostró al labrar piedras nobles para la aduana santacrucera, podemos intuir que dicha actividad no revestiría la complejidad intuida a raíz de los juicios tan precisos de Anchieta. El único problema vino dado por la necesidad de concluir su intervención antes del Sábado Santo de ese año, es decir, del 5 de abril de 1760. Así lo ponen de manifiesto sus visitas constantes al templo, de modo que en la mañana del Miércoles Santo vio «ya puesta la pila en la baptisterio [...] que ayer tarde la sentaron» y contempló *in situ* el modo en que «estaban poniendo las losas del plan [o grada] donde está sentada la pila»⁷³. Su curiosidad al respecto le llevó a anotar en el diario que «las dos grandes [losas] de las cuatro esquinas del pie de la pila, las dos como digo que están contra al ventana las habían puesto ya, y a las once que acabaron a las doce sentaron la otra a su lado de la mano izquierda al entrar por la puerta del baptisterio». De ello cabe deducir la intervención competente del cantero Juan Alonso, a quien calificaba en esos momentos como «maestro pedrero y gran cantero de La Orotava».

Por indicación de este oficial debió modificarse el plan previsto por Alcaraz para la solería, pues a la hora de sentar el pavimento de mármol no se hizo de forma regular y sí alterando la primitiva configuración cuadrangular de sus losas. A ello debieron contribuir ciertos desajustes en la propia obra pues, tal y como notificó Anchieta, le faltaba «un pedacito contra el canto en que está sentada la pila». De ahí que fuera necesario alterar su acabado y disponerlas de un modo cómodo y fácil, quizá

⁷² TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), pp. 366-368.

⁷³ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 241 r.

dando cabida a cantería isleña: «las losas que están alrededor en triángulos, una blanca y otra azul sobre el plan donde está sentada la pila habían venido en cuadras y en la torre, en la capilla que está delante se serraron en triángulos para hacerle más angosta la dicha orla por el medio de la torre»⁷⁴. Anchieta acudió al templo ese mismo día por la tarde e insistiría luego en la idea previa porque desde la tres de la tarde «estaban sentando el pie de la pila», viendo que tenía «como falto y quebrado el pie [...] que mira a la reja de la ventana [porque] así venía y con un pedacito puesto bien ajustado [que] saltó y han de volver[lo] a poner»⁷⁵.

El Jueves Santo «no trabajaron si no sólo dos hombres que están acabando los triángulos», aunque al día siguiente junto a Juan Alonso «todos prosiguieron por la mañana el acabar el enlosado del pie de la pila, para mañana, sábado santo, hacer en ella la función»⁷⁶. En efecto, tal y como relataba el propio Anchieta cuando acudió a la parroquia durante la mañana siguiente, los fieles vieron la torre abierta y «todo el plan de la pila nueva acabada de hacer», así como «al Señor bautizándolo San Juan puesto de remate». Observó también la liturgia organizada a su alrededor, por lo que acabaría describiendo con detalle «la primera función en la pila nueva que se acabó de poner ayer» o una costumbre poco ortodoxa según la cual «muchos bebieron agua como otros años cada Sábado Santo»⁷⁷. Todo lo que rodeaba a la nueva pila era un misterio y nunca fue explicado bien por Morbeque, ya que el propio regidor anotaba en su diario que las habladurías mal intencionadas «dijeron de costo más de seiscientos pesos». No en vano, al tiempo que Anchieta contemplaba la pieza y el boato surgido a su alrededor con motivo de la vigila pascual, «llegó el de Piar⁷⁸ y habló sobre qué costaría la pila y le dije que no sabía»⁷⁹. Obviamente, tal

⁷⁴ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fols. 241 r-241 v.

⁷⁵ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 242 r.

⁷⁶ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 242 r.

⁷⁷ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fols. 239 v-240 r.

⁷⁸ Acaso el mismo sargento Felipe Piar que cita DE LA GUERRA Y PEÑA (2002), p. 698.

⁷⁹ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fols. 239 v, 242 v.

silencio incitó muchos comentarios para bien y para mal, hasta el punto de que el mismo relator cuestionaba la voluntad de «quien quitará ésta para poner otra [por]que —explica sutilmente— éstas son las cosas del mundo. Que hasta ahora la que quitaron la tenían por buena y ahora ésta es mejor; a otro le parecerá ésta no muy buena y querrá otra mejor»⁸⁰.

La obra despertaba ya un sentimiento doble entre los parroquianos, tendente al juicio de quien tuvo que contemplarla con o sin formación en cuestiones de arte. La opinión despectiva de Morbeque debió influir en muchos de sus contemporáneos, aunque la realidad no podía negarse para los detractores del encargo ni para sus defensores si es que realmente los hubo. Al margen de los «defectos» que presentaba era una creación notable, con amplias dimensiones por disponer de 125 cm en el diámetro de la taza y una altura considerable con 129 cm si prescindimos de la repisa que sostiene al grupo escultórico como remate. Entonces quedó situada sobre la antigua solería y sus gradas de una piedra, con las cuales debemos suponer que la pila obtenía cierta unidad y una monumentalidad mayor. Mostraba como ahora exquisita labra en el pedículo o pie, cuya configuración a modo de pilar abalaustrado delata el vínculo ya referido con conjuntos carpinteriles (fig. 4). Sobre él una amplia taza permitía desarrollar el bautismo sin problemas, por lo que Alcaraz cumplió el requisito de que el agua bendita pasara a un compartimento independiente después de ser impuesta a los neófitos. Al exterior mostraba una configuración gallonada y el desarrollo de las molduras en la parte superior permitió incluir la inscripción ya citada, donde no olvidemos que quedaría de manifiesto el nombre del donante, del mayordomo y del autor. Con ello el artista cumplió otra advertencia de Morbeque, puesto que sus recomendaciones citaban dicha condición de un modo concreto en 1754: «se ha de poner el letrero según se demuestra en la planidad de esa forma: esta pila la dio Don Miguel Dias, y la mando traer Don Pedro Joseph Morveque siendo mayordomo de fabrica año de 1754. Alcaraz»⁸¹. Sin embar-

⁸⁰ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 240r.

⁸¹ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 30r-30v.



FIGURA 4: Pila bautismal (detalle). Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

go, como quedaba expuesto más arriba, la inscripción final no reproduce el texto que le fue transmitido a modo de apunte años antes.

Los comentarios del mayordomo lagunero dejan entrever que el descontento por la pila fue unánime y que, ante todo, creía necesario contar con la traza «para que lo vieran los interesados, porque como Vm dice que se excedió de lo que iba manifestado en él han pensado que yo mandé a buscar una cosa ordinaria; y como aquí se conoce lo bueno y lo que no es tan bueno, añade que no le hacen el que diga que se excedió pues bastante sonrojo he padecido y, aunque me dice que hizo más de lo ajustado, yo le respondo que no ha cumplido con lo que en mis cartas se le pidió». Por ese motivo enumeró al labrante

las faltas que observaba en ella, justificando siempre su parecer con notas de cartas previas y con el único diseño que desconocemos en la actualidad.

Una primera cuestión atañe al mármol empleado para su realización, ya que hasta en tres ocasiones le pidió a Alcaraz que fuera de «la grana mas fina y blanchura que se hallara». El artista desobedeció tal recomendación y labró otro «que ha salido muy basto e indecente», a lo que debía añadirse la configuración final de la taza con un perfil distinto al estipulado en principio. El diseño planteaba que ésta debía ser dieciseisava por la perfección de esa forma frente al círculo o al cuadro que manifestaba en el pie, de modo que, según advierte el responsable de fábrica, el desagrado con su contemplación resultaría extensible a todos los componentes de la obra. Tal y como expone, «en el cuadrado del pilar se para la vista y no rasga a las dos partes de los lados». Además, aclara que «si el exceso está en el follaje no es nuevo por aquí, porque ya lo practican años ha los carpinteros, pintores y pedreros», algo que parece incongruente si atendemos a que los repertorios de gusto rococó no se habían difundido aún en el Archipiélago de un modo uniforme.

Otro motivo de disputa fueron «las hechuras del Bautismo» que llegaron a la isla en 1760, puesto que no respondían en todo a lo acordado con anterioridad (fig. 4). En las advertencias de 1754 el mismo Morbeque previno que sobre la repisa debía ponerse una representación exenta del «Bautismo de Nuestro Señor con figuras de a vara, de suerte que el Señor esté de rodillas o con uno en la repisa y descansando en el pie con la mejor acción, teniendo hermosura de rostro y cuerpo». Lo mismo podría decirse «del señor San Juan y encima una paloma con su luz», por lo que entonces era necesario pedir un presupuesto independiente respecto a la pila⁸². La documentación conservada tampoco describe cuál fue el trámite seguido sobre este particular, pero debemos suponer que el contacto fluido entre artista y comitentes permitió ajustar su hechura conforme a directrices expuestas con anterioridad. Por ese motivo el mayor-

⁸² A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 30r-30v. Apéndice documental, texto número 1.



FIGURA 5: Grupo escultórico del Bautismo de Cristo, pila bautismal. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

domo censuró que su ubicación sobre la repisa era irregular y pedía explicaciones al respecto: «se le encargaron a Vm de tres cuartas y dijo Vm que no tenían cabimiento en el pedestal que las recibía; veo que bastante lugar tenían para hacerse de las dichas tres cuartas y entonces hermostearían más la figura, al no venir el espíritu santo enlazado con sus reflejos en la misma pieza con los santos y haber mandado un pajarito sin reflejos, a lo que está Vm obligado». Los reproches continúan y pide al artista que le comunicara «cómo se ha de poner y si lo hizo para salir del día debe hacerlo como se ajustó para que se le paguen en lo que se ajustó dicha pieza de las hechuras».

A ello habría que sumar los problemas y costes extraordinarios que ocasionó el traslado del artista a Málaga antes de que concluyera la pila en su totalidad, por lo que desde el puerto de esa ciudad embarcó a Tenerife los elementos restantes del conjunto. Así lo manifiesta Morbeque al censurar «el gran costo de fletes que causó Vm por no haber tenido hecha la obra cuando vino el Santiago habiéndosele encargado y dado el dinero tanto tiempo antes». Dicha queja resultaba lógica en todo, ya que, dadas las circunstancias, la mayordomía tuvo que pagar un doble transporte con embarcaciones que zarparon desde Cádiz y Málaga respectivamente. Sobreentiende también que su desfachatez rozaba lo absurdo con el elevado precio de los cajones donde la pila fue transportada en ambos trayectos, de modo que el asunto asombró a propios y extraños cuando conocieron la cuenta remitida por Retortillo después del último lote: «y por ultimo el gran costo de los cajones que es lo que más ha escandalizado, porque como aquí vienen de las mismas tablas de fuera y las de a 4 varas valen cuando más caro un peso de a ocho de plata, y cualquier carpintero hace unos cajones toscos que no necesitaban de unos jables que se hicieron». De ahí que muchos desconocieran en qué gastó tanto dinero para concluir afirmando que «yo no tengo obligación de pagar la traída de los cajones de Málaga, pues adonde yo ajusté fue en Cádiz y así todo lo que digo en su viveza bien lo conoce Vm, y quisiera me dijera en que había estado el exceso que tanto vocea». El coste del envío era realmente alto y superaba la expectativa inicial de los promotores que quedó cifrada en 420 pesos «puesta en Santa

Cruz», por lo que no es de extrañar que Morbeque pidiese a Alcaraz el impago de estos excedentes y recompensara «al señor don José Retortillo en premio de las notificaciones que pasó por querer cumplir como acostumbra en todas las ocasiones que se le han encargado las cosas que están de su mano»⁸³.

De este modo concluía el largo memorial de los mayordomos de fábrica, donde se advierte un claro resentimiento de los comitentes y el desconsuelo de los fieles al ver la obra instalada en el baptisterio de la parroquia después de tanta demora. De hecho, su llegada a La Laguna coincide con un período crítico para el templo y su infraestructura arquitectónica, ya que entonces se había abortado el plan previo de reconstrucción y faltaba todavía más de una década para que Antonio J. Eduardo definiera un proyecto nuevo en tiempos del obispo Servera que también fue abocado al fracaso en apenas dos años (1776-1777)⁸⁴. Además, como ya se ha planteado, la pila era una vieja aspiración y el resultado final desanimó enormemente a quienes esperaban una obra digna de los fondos invertidos en ella, con cualidades próximas a otras realizaciones de origen italiano que obtuvieron notoriedad en el Archipiélago antes de 1750. En este sentido no debe obviarse que existían referentes próximos como el púlpito de mármoles que la familia Rodríguez Carta obsequió a la parroquia de Santa Cruz en 1736, descrito en un inventario posterior como «una buena alhaja» por sus cualidades materiales e inmejorable acabado⁸⁵.

El oficio de Morbeque no tardaría mucho en llegar a manos de Alcaraz, aunque al no especificarse desconozco si lo recibió en Málaga o en Cádiz. La segunda opción resulta más probable, ya que el artista remitió desde allí un informe o memoria donde rebatía una a una las acusaciones previas del clérigo lagunero. Su escrito está redactado con orgullo y en ocasiones deja entrever altas dosis de soberbia, algo que pudo enojar aún más

⁸³ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 40r-41v. Apéndice documental, texto número 7.

⁸⁴ TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), pp. 404 y 407-408 y LORENZO LIMA (2010), tomo I, pp. 564-577.

⁸⁵ A.P.C.S.C. Caja 34. *Inventario parroquial de 1748* (legajo suelto), s/f. Estudio previo de la pieza en HERNÁNDEZ PERERA (1961), pp. 401-402

a los desdichados mayordomos de la Concepción después de su lectura. En cualquier caso, desconozco cualquier respuesta al mismo y la resolución de cuestiones pendientes como el pago a Retortillo o el reajuste de detalles en el ornato de la pila. Lo más probable es que quedara igual que cuando se montó semanas antes, si bien las indicaciones del propio Alcaraz ayudan a comprender la génesis de su trabajo y ciertas variaciones que introdujo sobre el diseño original.

Lo atractivo del caso es que en su argumentación el artista muestra una actitud cambiante, que oscila siempre entre la complacencia y la arrogancia de quien escribe con conocimiento de causa. No da su brazo a torcer y defiende las acusaciones vertidas por Morbeque sin un fundamento aparente, puesto que de sus palabras se deduce una alta confianza en sí mismo, en el trabajo afrontado antes del último embarque desde Málaga y, sobre todo, en cuestiones que le hacen ostentar cierta superioridad frente a los comitentes tinerfeños. De ahí que escude su defensa en la incompreensión y en la poca valoración que el arte alcanzaba en sí mismo, una cuestión que *a priori* sirve de válvula de escape para no reconocer su falta de profesionalidad o el incumplimiento de lo estipulado con el mayordomo lagunero desde 1754. Sin embargo, resulta evidente que ni una ni otra medida responde a una realidad tan maniquea.

Alcaraz es bastante claro en su explicación y no se anda con rodeos cuando defiende el aspecto final del conjunto, diferenciándose así de las manifestaciones vertidas por los promotores de la Villa de Arriba. Comienza su informe con el propósito de explicar lo sucedido en unas circunstancias atípicas, motivadas sin duda por la premura del envío y por la necesidad de atender el encargo tinerfeño con un carácter exclusivo. Justifica primero el tema tan polémico de los cajones, al afirmar que «todos iban marcados a cada uno lo que era». De hecho, advierte que no era «tan ignorante» y que al desembarcarlos en la aduana deberían verse aún «algunas señales o marcas». Quizá éstas se perdieron «el día que se embarcaron en Málaga» cuando «echó Dios agua a cantaros, y como Dios saca lo porvenir quiso ordenarlo así». Ello pudo deberse a las condiciones con que viajaron en el interior del barco hasta el Archipiélago, ya que en el puer-

to Alcaraz fue testigo de cómo los cajones se enterraban en sal y funcionaron a modo de lastre para que la embarcación alcanzara el calado idóneo en su primera travesía por el Mediterráneo. Con estas circunstancias excusa cualquier responsabilidad sobre el tema y refiere las medidas que debían adoptarse para evitar dicho problema en el futuro, señalando abiertamente que respecto a «los cajones enterrados en sal ya tengo dado satisfacción de este reparo y no se haga cargo de las contingencias del tiempo».

Más de cerca le tocaban problemas surgidos por la apariencia de la pieza, sobre todo en lo relativo a la configuración de su taza. Por ese motivo remitió el diseño que le había enviado Morbeque años antes, de forma que los interesados podrían verlo junto a la pila en La Laguna y advertir «que lo que yo digo no es así, pues ni yo ni Vm tiene la culpa de que el dibujo no manifieste por letra y planta si había de ser redonda o dieciseisava». Su conclusión al respecto no puede ser más positiva, puesto que la distinción entre una u otra forma hubiese repercutido en su aspecto final al manifestar, por ejemplo, que «en el caso que fuera dieciseisava no lo manifestará más que la moldura por razón de los gallones». Ello determinó también la configuración de la misma en altura porque «las ochavas eran muchas» y «no se podía distinguir si era redonda u ochavada». De haberse labrado conforme al plan previsto, esa cuestión se advertiría sólo «en la moldura y en la arista de la ochava», aunque vaticina que el resultado podría mostrar un perfil «muy fuera del regular». En él los gallones se presentarían «como botonaduras a casaca antigua y las letras no fueran de tanto lucimiento como yo lo demuestro en esa planta». Por ese motivo concluye expresando a Morbeque que debía dar «las gracias al dibujante que olvidó con acierto, pues —añade sin tapujos— no hay figura mas agradable que la circular».

Es evidente que el artista hace una lectura interesada del cambio, amparándose siempre en ideas de belleza y perfección. Pero además se vale de esa circunstancia para demostrar la superioridad de su juicio frente a la opinión de los comitentes y artistas insulares, ya que el mismo Morbeque le había comunicado en una carta previa la inexistencia de labrantes de mármol

en Canarias: «digo que ni los picapedreros, ni carpinteros, ni pintores no tan solamente no son hombres para hacerlo [trabajo de la pila con mármol] sino también no lo han visto por el término; la prueba que si allí hay quien la haga, ¿por que se envía acabada y no las piedras en bruto?». Este primer juicio de descalificación queda contrarrestado con críticas que suscitó un aspecto de la organización del conjunto: la separación del cuadro de abajo —entiéndase base del pedículo— y su relación inarmónica con la taza o parte superior. «Digo que celebrará boca a boca dar razón y no por letra que el dibujo es cuadrado, el plinto y pedestal con una hoja de talla por esquina y otra en medio [...]. No quiero cansar a Vm en especular por hombres inteligentes que los fiscalicen y verá como es lo que yo digo que sin pasión ni hacer a Vm ni a otro adulación diga a los señores lo que yo digo». De no ser así, la pila se hubiera resentido mucho más por cuestiones que atañían de igual modo a la naturaleza del material elegido para la labra.

Es consciente de que en cartas previas le pidieron el mármol más fino y blanco que encontrase, al tiempo que no deja de reconocer que ésa era una medida inviable en muchos aspectos. Con cierta prepotencia explica que él no era «ángel ni diablo que pueda penetrar interiores» para buscarlo, aunque deseaba adquirir uno que simulara «un copo de nieve». Pese a las lecturas que suscita un juicio de este calibre, dicha expresión debió ser habitual entre los escultores del siglo XVIII. De ahí que ante la abundante demanda que atendía en un momento dado, el imaginero granadino Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773) expresara «que no soy ángel, que soy hombre muy limitado»⁸⁶. De todas formas, Alcaraz previene a los mayordomos laguneros que «en lo descubierto todavía no se ha encontrado mármol blanco sin que tenga algunas vetas azules, porque al de Génova le sucede lo mismo como lo verá en las losas o en otras piedras que haya ahí [Tenerife], y tiene una falta muy notable que a poco tiempo se pone melado y el de acá [Andalucía] siempre se mantiene como manifiesta».

No contento con ello, defiende su intervención sobre el grupo del Bautismo que coronaba el conjunto y el trabajo conferi-

⁸⁶ RODRÍGUEZ DOMINGO (2008), pp. 101-176.

do a cada una de sus figuras (fig. 5). Afirma que si «no pasan no les falta mucho para ser un molde de cera que no tiene desperdicio, y si me hubiera arreglado a su papel como Vm lo puede medir no hubieran sido de ese tamaño y si no la hubiera aumentado el pedestal y basa donde va el bautismo hubiera parecido enano, sin cabeza». El mayor problema radicó en la disposición del «Espíritu Santo encajado con los reflejos en la misma pieza», al ser éste «un pajarito» que no encontraba fácil acomodo en un grupo de estructuración piramidal. Nuevamente se expresa con una actitud despótica al justificar la solución esgrimida por último: «yo no entiendo de santos y eso, habiendo hombres allá que lo sepan hacer o remediar la falta que para Vm tenga, porque yo soy muy limitado para decir a Vm como se han de poner las ráfagas y para que el pajarito se vuelva Espíritu Santo o a ser otro con sus ráfagas y fijarse en el hombro del Señor sin que se vea él; como había hombres inteligentes que lo pusieran hubiera ido puesto, aunque yo no dudaba ni dudo haya quien haga ráfagas y las ponga y lo haga espíritu santo, pues no me faltó mucho para haberlas hecho pero ya veo que sembré en mala tierra y eso de cualquier manera cuesta muy poco [...]».

Sobran los comentarios al respecto, pero es interesante constatar que la exposición del escultor aborda ahora un tema complejo porque el grupo escultórico no conserva su apariencia primitiva en la actualidad. Ha sido muy maltratado con el paso del tiempo, y algunos elementos desaparecieron ya —caso del polémico Espíritu Santo— o fueron reemplazados por otros de ejecución diferente —brazo izquierdo del Bautista, sustituido por una pequeña pieza de madera—. Es probable que lo concerniente al material sí fuese cumplido, ya que a simple vista se advierte el empleo de una piedra distinta para su labrado a pesar de que en la actualidad luzca algo manchada por el lógico envejecimiento o paso del tiempo. Además, en él queda patente cierto dominio técnico y una composición que no está exenta de interés si atendemos a su volumetría, aun cuando el tratamiento de cada personaje sea diferente. En lo relativo a San Juan prima la adopción de referentes conocidos en su iconografía, por lo que viste un atuendo acorde al relato evangélico y a la ortodoxia

cristiana. En ese hecho muestra semejanza a lo sucedido con la efigie que remata la pila bautismal de Garachico, aunque aquí prima una interpretación más fidedigna del texto bíblico y se otorga una volumetría distinta a la figura. El canon estilizado de ambos personajes es tal que requiere de puntos de apoyo o sostén, cuya instalación justifica el autor introduciendo elementos textiles en la parte posterior del conjunto.

Mayor elegancia ofrece la figura de Cristo, quien en actitud sumisa recoge sus manos en el pecho y baja la cabeza para recibir el agua bautismal. Se trata de una figura interesante, que revela la gestualidad adecuada y condiciones distintivas entre muchos escultores de la época. Sus proporciones delatan antiguos usos del Manierismo al manifestar elevada estilización de las formas y grandes concesiones al desnudo, limitadas sólo por el corto paño de pureza que cubre la cintura en gesto pudoroso. Es evidente que con esa cualidad el artista recurre a constantes conocidas en su entorno, pero al margen de los recursos representativos manifiesta dominio técnico y ciertas aptitudes para abordar la representación humana que eran desconocidas hasta ahora. Además, hace gala de ello al introducir novedades como la textura del mármol en diversos acabados y un movimiento de claro matiz desequilibrante que acentúa el personaje que nos ocupa de Cristo, cuya apariencia condiciona un elegante e inusual contraposto dada su ubicación original. La nota distintiva la ofrece Alcaraz en su memorial cuando manifiesta que el punto de partida para su composición se encuentra en una obra previa de Alonso Cano (1601-1667), algo ignorado también hasta el momento. De ahí que cite textualmente «al racionero Cano que fue el asombro de la pintura», afirmando sobre el grupo tinerfeño que «es dibujo suyo». Dicha condición otorga un interés mayor a la pieza, pero resulta imposible saber cuál fue el dibujo o modelo que el labrante recurrió en un momento dado porque lo conocido de Cano sobre esa faceta creativa es bastante limitado en la actualidad⁸⁷.

Las alternativas ante un antecedente canesco vienen dadas por dos dibujos que se atribuyen en la actualidad al maestro,

⁸⁷ Sobre los dibujos del artista granadino véanse las últimas contribuciones que contiene AA.VV. (2001).

uno conservado en el Ashmolean Museum de Oxford y otro más cercano a las efigies laguneras en The Apelles Collection de Londres⁸⁸. El último es bastante notable y, aunque antes se estimó como obra de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689)⁸⁹, ciertas condiciones plantean una similitud extensible a detalles menores como la disposición genuflexa de Cristo, su volumetría, la actitud que manifiesta ante el prodigio y la extensión del brazo derecho del Bautista (fig. 6). Otras, sin embargo, difieren notablemente y plantean la posibilidad de que el dibujo o representación elegida por Alcaraz fuera una variante perdida sobre el ejemplar londinense⁹⁰. Es más, no sabemos siquiera si ese u otro referente similar sería conocido por el labrante en Cádiz o Málaga, aunque al menos hay constancia de que el grupo fue esculpido en la segunda ciudad con no pocas incomodidades. Al margen de ello, lo interesante es que obras de este tipo ponen de relieve la vigencia de la estética canesca en un contexto distante de la escuela granadina porque sus presupuestos fueron estimados allí hasta finales del siglo XIX. Málaga era en esos momentos una ciudad con cierto esplendor en lo relativo a las artes, abierta a la experimentación que incitaban lienzos previos de Cano⁹¹ o a la reformulación que Pedro de Mena (1628-1688) hizo de sus esculturas y modelos *a posteriori*. Por ese motivo no es casual que en la realización tinerfeña se adviertan características comunes a representaciones dibujadas del mismo Alonso Cano, cuyo alcance significó con tanto acierto el profesor Pérez Sánchez⁹². De ahí la validez de cuestiones planteadas antes como la concepción tan personal del desnudo y un tipo de belleza que recuerda obras del pasado manierista, salvando, eso sí,

⁸⁸ Reproducidos en AA.VV. (2001), pp. 30, 117.

⁸⁹ VÉLIZ (1998), núm. 103.

⁹⁰ Se trata de una pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado, que mide 200 x 150 mm. Su origen es incierto y en la parte inferior izquierda muestra una firma apócrifa donde puede leerse con facilidad «Alonso Cano». Se supone que ingresó en The Apelles Collection proveniente de la colección Stirling-Maxwell, Keir. Cf. AA.VV. (2001), p. 117, núm. 5.

⁹¹ Sobre todo la importante *Virgen del Rosario* que preside ahora una capilla de su catedral. Comentarios sobre ella con bibliografía precedente en CAMACHO MARTÍNEZ (2002), pp. 426-427.

⁹² PÉREZ SÁNCHEZ (1986), pp. 216-226 y (2002), pp. 133-143.



FIGURA 6: *El Bautismo de Cristo*. The Apelles Collection, Londres. Foto: Museo del Prado, Madrid.

la frontera que imponen las distancias, el tiempo y la poca creatividad del maestro contratado por Morbeque.

Sólo Alcaraz era consciente de estas condiciones y del esfuerzo que implicaba labrar unas esculturas que apenas superan los 50 cm, por lo que no duda al enumerar otras desventajas que le produjo una dedicación exclusiva a la pila lagunera. Reprocha excesos cometidos con ella y lo notifica en una cita extensa, sorprendente otra vez por su franqueza:

«Y para que Vm vea y esos señores que me he excedido diré que mi obligación es dos gradas y la solería o manta como un patio de posada con pedazos chicos y grandes o como la hubiera podido cuajar el pedestal cuadrado, con una hoja por esquina y otra en medio y lo mismo la repisa en donde va o descansa la pila y las figuras sobre el pedestal de media cuarta de alta sobre la superficie de la pila y encima el Bautismo. Ahora voy a satisfacer a Vm para que satisfaga a esos señores y digo lo primero que le envío una grada más por si quiere desanchar más la solería [...]=. Lo segundo que es preciso que crea que si yo hubiera enviado las gradas de pedazos me hubiera costado menos, y hubiera aprovechado el retal que no me sirve y entonces hubiera salido más utilizado y no fuera entonces mi pérdida tan grande=. Tercero las losas para la solería según se lo explique al señor don Antonio Eduardo=. Cuarto el pedestal aboquillado desde la escocia y va a respirar en una luneta y todo tallado como se habrá visto que mientras se talló el pedestal se podía haber hecho toda la talla siendo cuadrado, otro punto mas principal que va de dos piezas=. Quinto el pedestal y basa en donde va el bautismo que no es de mi obligación excepto el bautismo».

Esta relación tan detallada prueba la frustración que vivió el artista al conocer el malestar de los promotores laguneros y, aunque en principio se limita a aspectos técnicos o a señalar su dedicación en cuestiones fuera de contrato, es bastante indicativa del interés generado por la obra. En ese sentido, no debemos olvidar que un éxito le reportaría nuevos encargos desde Tenerife, ya que para ello contaba con el apoyo incondicional de Morbeque. El mayordomo lo manifestó así en un primer momento y, como se apuntó más arriba, en carta escrita en noviembre de 1756 le expresaba su voluntad de «hacer alguna diligencia por si hubiere quien mande hacer alguna pila o losa

para que se la encarguen a Vm»⁹³. Lástima que la documentación sea tan deficitaria y no podamos conocer el grado exacto de implicación entre artista y comitente en momentos previos al envío, si bien resulta lógico que los patrocinadores laguneros desaconsejaran cualquier contratación con este maestro después de montar su pila en Tenerife.

Las continuas alteraciones de la parroquia de la Concepción y los cambios de pavimento que ha experimentado el baptisterio nos impiden conocer cuál era la apariencia de las gradas de mármol que Alcaraz labró en Málaga, aunque si atendemos a su explicación y a los apuntes ya planteados de Anchieta podrían deducirse cuestiones significativas. La más notable sería su trabajo en un único bloque de piedra, quizá para conferir unidad al conjunto y no descontentar a sus promotores. Se trataba de cuestiones importantes que el mismo artista debió comunicar personalmente a Antonio José Eduardo, a pesar de que no son explicadas como tal en su largo informe. Cabe suponer que dichos «excesos» se limitaron sólo a las losas del pavimento, pero la presencia de Retortillo y Eduardo en Cádiz despierta interés a la hora de evaluar el trato del maestro con sus promotores. Recordemos que ambos transmitían noticias de su adelanto y cualidades a Morbeque, el primero a través de cartas —sólo se conserva una, ya citada antes— y el segundo cuando retornó en su navío a Tenerife con parte de la pila. Los intentos de Alcaraz para contentar a los demandantes de la obra eran pocos y se vislumbraba ya una postura irreconciliable, algo que desembocaría en un estrepitoso fracaso y —lo que era peor aún— en la pérdida de confianza por parte de los promotores canarios.

Algo de esto se deja ver cuando el artista lamenta la situación en un doble juego de expresiones, volviendo a mostrarse complaciente y soberbio en lo referido a su labor. Pero sí resulta significativo su pesar por la gestión de Retortillo, a quien describe como el más perjudicado de la situación atendiendo a «las mortificaciones que ha tenido». Sin embargo, plantea al mismo tiempo que «cuantas obras he hecho por mano de dicho Señor y de otro cualquiera he procurado no molestar poniendo-

⁹³ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 34r-35r.

lo yo de mi casa porque no soy hombre que pido para molestar a nadie y será ocioso decir haber yo molestado a dicho señor». Queda clara la vinculación entre ambos y la estimación de los mármoles como producto de mercado, por lo que con gran astucia el mismo Alcazar recuerda la cuestión económica y su deseo de no desagradar a nadie. De ahí que se dirija a Morbeque diciendo:

«Señor mío, yo quisiera poder satisfacer a Vm boca a boca y que supiera lo que cuesta el ponerlo en semejante pasaje como le he puesto; que si se ha tardado [se entiende el envío] no ha sido culpa mía por causa del contratiempo de la mar, pues bien puede estar entendido que he puesto de mi casa más de cuatrocientos pesos en su obra que Vm [...]; y por fin de todo [...] perdone mi atrevimiento y mande a su servidor que si yo he errado es de hombres porque esto no es para escrito y yo celebraré el haberme emborrachado y haber ido a sentarle [la pila], aunque no me lo hubiera pagado solo por contemplar a Vm y dejarlo gustoso con palabras y obras que ya considero que aunque más lágrimas deis».

El último atisbo de sinceridad resulta a la vez oportuno e inquietante, ya que era un medio que el artífice debía emplear para conseguir popularidad ante un contexto desfavorable si quería concertar otros trabajos en la isla de Tenerife. Consciente de que eso era ya inviable, no le quedó más remedio que concluir su informe describiendo de nuevo las bondades de la pila y su validez por lo rentable de la inversión económica:

«(...) y para que Vm sepa lo que tiene y lo que vale ahora poco se han llevado tres pilas, una grande y otras dos de tres cuartas que las ha hecho un amigo que yo he tenido en algún tiempo y por la grande le han dado ciento y treinta pesos sin más ni más que lisa ni más que un pedestal y pila si Vm tiene consideración los dos mares y pedestal de la de Vm tiene mas trabajo y para acabar de remachar venga en conocimiento de lo mismo que yo digo y por las dos de de tres cuartas le han dado cuento y cuarenta= y las tres pilas que yo remití en años pasados por medio del señor don José Retorillo de una vara de diámetro y su pilar hice cada una en cincuenta pesos, puede Vm, sino las ha visto, ver unas y otras a ver cual le parecen más bien»⁹⁴.

⁹⁴ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 42r-45v.

La documentación investigada silencia cualquier noticia sobre el término de este trámite y deja abierta la posibilidad de que tanto Morbeque como Alcaraz intercambiaran otras cartas que desconocemos. Asimismo, queda por probar el pago pendiente de Retortillo y las excusas que los mayordomos laguneros dieron a los miembros más notables de la feligresía cuando contemplaron la pila en la parroquia, sobre todo porque ya es sabido que fue bendecida semanas antes coincidiendo con los cultos de la Semana Santa. Sorprende que a pesar de las dificultades que entrañó su pago y montaje los párrocos dejaran constancia de datos importantes en el correspondiente libro de bautismos, donde existe al menos una anotación explícita sobre dicho acontecimiento:

«Hoy Sábado Santo, que se cuentan cinco de abril de este año de mil setecientos y sesenta, se estrenó la pila bautismal de mármol, que fue hecha en Cádiz por el maestro Alcaraz, siendo mayordomo de fábrica de esta parroquial don Pedro José Morveque presbítero, y hizo la bendición del agua el señor don Gaspar Gabriel Estévez Gorvalán, venerable beneficiado de esta dicha iglesia y examinador sinodal de este obispado, y el primero que en ella se bautiza es el de la partida siguiente [correspondiente el día 8 de abril a Juana Brígida, hija de Francisco Ramos y Catalina de Acosta]»⁹⁵.

Hasta dicha ceremonia despertaría recelo entre los parroquianos pudientes pues, tal y como escribió Anchieta y Alarcón en su diario, durante la Semana Santa los clérigos debatieron mucho sobre la identidad de quién iba a ser el primer bautizado en la pila. A esta discusión no eran ajenos el mismo regidor y otros vecinos de la Villa de Arriba, de forma que el propio Anchieta expresó la idea de que «si era pobre» él se presentaba a la ceremonia como padrino. El ofrecimiento desembocaría luego en un tímido enfrentamiento con el también influyente Juan Porlier, por lo que —al decir de Anchieta— «desde que me lo oyó quiere él serlo y sea quien fuere ya no me da cuidado»⁹⁶. A estas alturas ése era ya un mal menor, aunque la actitud beli-

⁹⁵ F.P.C.L.L. *Libro XX de bautismos*, fols. 74r-74v.

⁹⁶ B.U.L.L. Fondo antiguo. Ms 45, tomo I, fol. 240v.

cosa del apacible Pedro J. Morbeque tuvo pocas oportunidades más de manifestarse en relación con la pila. No en vano, con esta función sacramental se puso punto y final a un debate que prolongaría en el tiempo la respuesta de Alcaraz, puesto que la carta previa de Morbeque está datada unos días antes de que se produjera la bendición del conjunto marmóreo. El paso del tiempo hizo que los fieles olvidaran los problemas que suscitó su contrata y envío, aunque lo relativo a la identidad del labrante ha pervivido en la conciencia colectiva porque Alcaraz puso su nombre en la inscripción que ostenta el borde la taza o copa: «Alcaraz Cadiz fecit» (fig. 7). Queda suficientemente claro que la pila escondía intereses para los implicados en la contratación años antes, de forma que su éxito y fracaso, los pocos aciertos y las muchas desventajas, no fueron tan positivas para ambas partes ni le reportaron las satisfacciones esperadas en un primer momento.



FIGURA 7: Pila bautismal (detalle). Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

3. LA CRUZ DE BARTOLOMÉ ANTONIO MONTAÑÉS, UN MONUMENTO DE CARÁCTER PÚBLICO

Los mármoles que Alcaraz envió a Tenerife no tuvieron siempre uso litúrgico o sacramental, puesto que ya era conocida su participación en al menos una obra que tuvo fin público después de arribar a la isla. El único referente conocido de esa dinámica es la cruz votiva que el comerciante Bartolomé Antonio Montañés costeó con el fin de situarla en un extremo de la antigua plaza de la Candelaria, espacio de máximo interés para la influyente sociedad santacrucera (fig. 8). Los motivos que explican este encargo son múltiples y el hecho de que se haya remitido desde Málaga al mismo tiempo que la pila bautismal demuestra la viabilidad de su encargo, por lo que cabe suponer que el responsable de formalizar la contratación en Cádiz fue también José de Retortillo. Abunda en ello el hecho de que comitente e intermediario mantuvieron una estrecha relación de amistad, cuyo fin último no era siempre la gestión comercial o el envío de mercancías hasta los puertos del Archipiélago. Montañés supo ganar el favor de personajes que se relacionaron con dicho entorno como el obispo Francisco J. Delgado y Venegas, a quien el tinerfeño cita en la correspondencia íntima con el sobrenombre de «mi amigo». Los dos emprendieron obras de caridad para dar ejemplo a la ciudadanía y, después de que el prelado fuera destinado a Sigüenza en 1769, se encargó de recoger en la aduana de Santa Cruz plata cordobesa que había ofrecido a varias parroquias de la isla⁹⁷. Sin embargo, las noticias que refieren ese tipo de negocios o su aceptación en el contexto local todavía resultan escasas.

Muchas de estas circunstancias son extensibles a la cruz marmórea que nos ocupa, cuya autoría y donante se conocen bien por la inscripción que ostenta al pie: «A DEVOCIÓN Y EXPENSAS DE D^N BARTHOLOMÉ ANTONIO MÉNDEZ MONTAÑEZ CAPITÁN DE FORASTEROS Y SÍNDICO PERSONERO DE ESTE PUERTO DE SANTA CRUZ DE THENERIFE AÑO DE 1759. Salvador de Alcaraz f.» (fig. 9). Su contratación no es mencionada en los documentos investigados hasta ahora, por

⁹⁷ LORENZO LIMA (2009 a), tomo I, p. 344.



FIGURA 8: Cruz votiva. Plaza de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.



FIGURA 9: Cruz votiva (detalle). Plaza de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

lo que sólo hay constancia de su envío a la isla coincidiendo con el último lote de piezas que integraban la pila de Morbeque. Ello invita a pensar que arribó a Santa Cruz en febrero de 1760 y que pudo concluirse en Málaga meses antes, puesto que fue embarcada a Tenerife desde su puerto en varios cajones donde la cruz propiamente dicha se guardó despiezada junto al grade-río y peana de piedra que compusieron en principio parte del basamento. De ahí que al borrarse las marcas o distintivos del embalaje sus destinatarios tuvieran que abrir todos los cajones

y distinguir las piezas que pertenecían a la pila bautismal y al sencillo monumento de Montañés. Como ya quedó dicho, esa situación incitaría luego las quejas del mayordomo lagunero y la respuesta del artista en el extenso memorial de 1760⁹⁸. Al margen de ello o de sus propias cualidades, lo interesante es constatar que la obra se inscribe en un contexto determinante para la actividad mercantil y para exaltar la personalidad de su donante como un personaje notable de la época, uno de los valedores del éxito que el incipiente puerto de Santa Cruz alcanzó antes de finalizar el siglo XVIII⁹⁹.

La biografía y actividad profesional de Montañés ya es conocida¹⁰⁰ y, aunque no pretendo insistir en ella, su análisis resulta necesario para valorar la actitud que manifestaba cuando en torno a 1759 costeó una obra peculiar como esta cruz de Alcazar. Dicho comerciante responde en líneas generales a un prototipo usual de hombre dieciochesco, aquél que triunfa en la vida gracias al esfuerzo y al tesón depositado en la gestión empresarial: el llamado «negociante» o «persona de negocios» que tanto proliferó en la Europa del momento con un deseo permanente de potenciar el nuevo ideal de la Ilustración¹⁰¹. Los orígenes de este loable patrocinador de las Artes eran sencillos porque, por ejemplo, su padre era natural de Garachico y había sido abandonado al nacer¹⁰². De ahí que tanto él como sus hijos mostraran una capacidad de superación envidiable, así como la voluntad de colaborar con individuos que se valieron del ascenso de la burguesía para progresar en la sociedad tinerfeña del momento. En este contexto la influyente plaza de Santa Cruz

⁹⁸ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 40r-41v y 42r-45v.

⁹⁹ Así lo constatan, entre otros, PERDOMO ALFONSO y PADRÓN ALBORNOZ (1982), p. 95. Para una lectura completa de su devenir histórico véase CIORANESCU (1993).

¹⁰⁰ Tratada previamente por FRAGA GONZÁLEZ (1979), pp. 193-198 y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995b), pp. 181-186.

¹⁰¹ Así lo estudia de un modo sintético BERGERON (1995), pp. 129-150.

¹⁰² Consta de este modo en su partida de matrimonio. El capitán Miguel Jorge Montañés casó con Isabel González Padilla en Santa Cruz el 29 de noviembre de 1711, siendo ella hija de Diego González —ya difunto— y de Francisca Padilla, todos naturales y vecinos de Santa Cruz. A.P.C.S.C. *Libro IV de matrimonios*, fol. 136v.

era un espacio privilegiado y permitió el avance de nuevas individualidades que tenían en el comercio, en la Iglesia y en la vida militar sus campos de actuación preferente¹⁰³. Lejos de la aristocracia que condicionaba aún la vida en centros de poder como La Laguna o La Orotava, el puerto tinerfeño ofrecía condiciones idóneas a la hora de imponer un nuevo orden social y demostrar la viabilidad de la burguesía como clase dirigente. Así pues, en este ambiente de cambios se produjo su nacimiento en julio de 1714¹⁰⁴ y la extensa formación que le procuraron sus progenitores incluyendo sendos viajes a Campeche en 1735 y 1736¹⁰⁵, aunque pronto sería reconocido por proyectos de diversa naturaleza que implicaban a los individuos más notables de la época. Su padre había sido un importante capitán que navegó a Indias en varias ocasiones y tuvo especial interés en la región de Guatemala, donde consta al menos que murió su hermano Félix en abril de 1750¹⁰⁶.

Gran interés obtiene el vínculo del joven Bartolomé con la familia Carta, en cuya casa principal de la plaza de la Candelaria residió hasta el final de sus días. Con ellos emprendería negocios de toda clase y vivió de cerca los muchos adelantos que pudieron conocerse en Tenerife a pesar de su lógica desvinculación de la corte o importantes ciudades de la Península, ya que en enero de 1780 designaba como únicos herederos de su fortuna a los tres hijos de Matías Rodríguez Carta¹⁰⁷. Años antes el mismo Matías le había elegido para arreglar lo tocante a sus disposiciones testamentarias pues, tal y como recordó Lope A. de la Guerra y Peña, el deseo latente era que la descendencia de este burgués tuviese «una conducta igual a la de su padre» gozando «de la misma estimación y conveniencia»¹⁰⁸. En ese contexto de reivindicación social Montañés pudo atender intereses

¹⁰³ Cf. CIORANESCU (1998).

¹⁰⁴ A.P.C.S.C. *Libro IV de bautismos*, fol. 103v. Bartolomé Casabuena actuó como su padrino de bautismo, por lo que el contacto con el comercio y sus agentes más importantes en Tenerife debió ser notable desde la infancia.

¹⁰⁵ GARCÍA BERNAL (2000), pp. 1966-1989.

¹⁰⁶ CIORANESCU (1992), tomo II, pp. 437-438.

¹⁰⁷ Análisis de su testamento en CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995b), pp. 181-188.

¹⁰⁸ DE LA GUERRA Y PEÑA (2002), p. 352.

tan diversos como el fomento de la industria, la astronomía y el coleccionismo de objetos curiosos que mantuvo consigo hasta que un temible incendio los destruyó en 1784. Por esta razón se convertiría también en impulsor de una escuela pública para que muchos niños de la isla recibieran educación en ella¹⁰⁹ y en la explotación de pescado salado junto a las costas de Berbería, algo que, por ejemplo, le llevó a contactar con grandes hombres de Estado y obtener fondos ante la puesta en marcha de «tan conveniente negocio». No debe obviarse que el caudal del Estado era un recurso necesario si quería contar con el asesoramiento de personal cualificado, construir almacenes en las afueras de Santa Cruz, disponer de un mayor número de embarcaciones que pudo ajustar finalmente en La Palma y, sobre todo, buscar el medio idóneo a la hora de llevar el pescado en salazón hasta la Península¹¹⁰. Consta que el rey Carlos III probó en Madrid el objeto de esta «industria local» y que ello le hizo mantener un trato frecuente con el marqués de Grimaldi, uno de los asesores del monarca ilustrado¹¹¹. No obstante, el alcance de dicha iniciativa fue secundario si atendemos a los malos resultados que tuvo de inmediato o a las circunstancias sucedidas a posteriori, ya que en los años siguientes se vio obligado a abandonar una iniciativa tan loable con grandes perjuicios para el vecindario de la isla. Su tesón al respecto sería retomado más tarde por la Sociedad Económica de Amigos del País instituida en Las Palmas¹¹² y ello, como es sabido, desembocó en peticiones enviadas al Consejo durante la década de 1780¹¹³. Después de la muerte de Montañés el interés se centró en la pesca menor y en el suministro de pescado fresco para el autoconsumo de los isleños¹¹⁴.

A pesar de las novedades que aportaban este tipo de proyectos, Bartolomé Montañés tampoco se sustrajo de antiguas prácticas

¹⁰⁹ PERAZA DE AYALA (1982), p. 5.

¹¹⁰ DE LA GUERRA Y PEÑA (2002), pp. 384 y 617-618.

¹¹¹ Se conservan al menos dos cartas dirigidas a dicho ministro con este motivo en 1771 y 1772. PERAZA DE AYALA (1976), p. 15.

¹¹² Noticias al respecto en VIERA Y CLAVIJO (1981), pp. 108-109.

¹¹³ A.H.N. Consejos. Legajo 972, documento 22.

¹¹⁴ Véase al respecto la última contribución de SANTANA PÉREZ (2010), pp. 67-90.

patrocinadoras y tuvo en la Iglesia un referente notable para todo tipo de actuaciones generosas. De ahí que aportara limosnas con el fin de reconstruir el convento de Güímar después de que fuera destruido por un incendio en 1775¹¹⁵ o que beneficiase en circunstancias puntuales al santuario de la Virgen de Candelaria, recinto de interés para los Rodríguez Carta donde él mismo pidió ser sepultado antes de morir en febrero de 1784. Entonces ocupaba el cargo de castellano de la fortaleza del lugar y su entierro revistió la pompa que le correspondía al ser un bienhechor del templo, por lo que en los días siguientes al sepelio se sucedieron diversos oficios y misas por su alma¹¹⁶. Pero, sin duda, la parroquia de Santa Cruz fue el lugar donde se manifestaron sus pruebas de piedad más notables. Es conocido que fue un miembro muy activo de su cofradía sacramental¹¹⁷ o que en 1773 entregaba a la mayordomía el lienzo de la *Adoración de los pastores*, una creación importante que Juan de Miranda (1723-1805) atendió después de retornar al Archipiélago¹¹⁸. A ellas cabe sumar la única obra de este tipo que refiere en su testamento: un sorprendente altar portátil que habilitó para que los parroquianos del lugar lo montaran en las festividades del Corpus, perdido ya durante el siglo XIX. En dicho documento relata que estaba compuesto con objetos traídos «de todas partes del mundo»¹¹⁹ y antes de que desapareciera Nougues Secall lo describía como una estructura sobredorada «llena de espejos en que se hallaban grabados varios versos relativos al Santísimo Sacramento», transcritos por él íntegramente¹²⁰.

A pesar de que en principio no guarden relación con el tema que nos ocupa, estas actuaciones de Montañés demuestran que el encargo de la cruz de Alcaraz y su interés posterior por hermostrar la plaza de la Candelaria son las primeras inquietudes que manifestó en relación con el arte. No debemos obviar que fue un hombre con extrema sensibilidad y que ello podía ser un

¹¹⁵ DE LA GUERRA Y PEÑA (2002), p. 354.

¹¹⁶ A.P.A.C. *Libro II de entierros*, fols. 86v-87r.

¹¹⁷ Ocupó diversos cargos en su seno y por ese motivo obsequiaría libros de rezo, misales, una custodia y varios textiles. CHICO PÉREZ (1998), pp. 253-254.

¹¹⁸ PADRÓN ACOSTA (1943) y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 323-324.

¹¹⁹ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995 b), pp. 184-185.

¹²⁰ NOUGUES SECALL (1858), pp. 323-325.

requisito importante a la hora de probar el influjo de Santa Cruz en el escenario regional. Dotar al espacio urbano de monumentos públicos era una idea no desarrollada con anterioridad en las Islas y, aunque tuvo alguna que otra manifestación durante el siglo XVIII, nunca alcanzaría el relieve de lo sucedido alrededor de este agente mercantil. Su proyecto confería a la localidad un esplendor inusual y brindó al entorno del castillo de San Cristóbal en que vivía una imagen ciertamente atípica, distante de la que pudo ofrecer luego con la apertura de una alameda en tiempos del comandante general Branciforte o con adelantos procurados durante la intensa década de 1780. El primer atisbo de renovación urbana sería la cruz de mármol que nos ocupa y a él pudo sumarse más tarde el *Triunfo de la Candelaria*, colocado en un extremo de la misma plaza que era reorganizada ya con perfil regular.

Se ha escrito mucho sobre esta cualidad y los motivos que impulsaron a desarrollar un plan tan notable, pero creo necesario insistir en condiciones que incluso anteponen un fin público a sus monumentos o hitos urbanos. De hecho, aunque ambas obras respondan a un fin religioso, su finalidad era esencialmente representativa y servían para mostrar a los contemporáneos el protagonismo que había adquirido su donante. En este sentido no debe obviarse que la inscripción labrada en la cruz de Alcazar recuerda los cargos desempeñados por Montañés durante esa época: síndico personero del puerto y capitán de forasteros (fig. 9). Quizá en ello se encuentre la clave para entender el encargo de este primer monumento o testigo en mármol, ya que a mediados de siglo los vecinos de Santa Cruz luchaban por validar sus derechos frente a la actitud contraria del cabildo concejil de La Laguna y de otros organismos de la isla¹²¹. Bartolomé Montañés participó activamente en muchas de estas disputas y su labor al respecto fue recogida en documentos de diverso tipo pues, por ejemplo, ahora sabemos que en 1777 ingresaba como miembro de la nueva sociedad de Amigos

¹²¹ Sobre todo los pueblos del norte que reclamaban la autonomía del Puerto de la Cruz como nuevo enclave comercial. Cf. ARBELO GARCÍA (1995), pp. 316-328.

del País establecida en La Laguna¹²². Consta que solicitó su admisión en septiembre de 1776 por medio de la representación que Manuel Pimienta y Oropesa realizó entonces en Santa Cruz, un llamamiento al que respondieron también muchos de sus colegas y otros allegados¹²³.

Antes de ello se había rescatado el debate sobre la conveniencia de dotar a la localidad de un muelle en condiciones, de forma que durante la década de 1750 el comandante general Juan de Urbina fabricó uno en las proximidades del castillo principal de San Cristóbal y no junto a la aduana vieja valiéndose del caudal «que sus vecinos diesen voluntariamente en donativos particulares y en el arbitrio de algunas contribuciones temporales sobre los efectos de su comercio a Indias». Las obras comenzaron de inmediato pero sufrirían serios problemas en tiempos del comandante Miguel López de Heredia, quien planteó la conveniencia de abandonar una empresa que inutilizaron en parte el mal emplazamiento, las corrientes marinas que transitaban en la zona y, sobre todo, su poca accesibilidad para navíos con gran calado¹²⁴. Aunque el tema fue retomado desde 1768, lo interesante ahora es saber que Montañés participó activamente en este proyecto y, por ejemplo, consta que desde marzo de 1749 actuó como depositario de los fondos recaudados con el fin de construir tan oportuno «muelle» o «nuevo desembarcadero». Es más, conocemos incluso que ello le obligaría a pedir «las contribuciones voluntarias y demás que ha proporcionado el arbitrio de los cosecheros y comerciantes a la América», poseyendo en su poder un total de 4.315 reales. Así lo expuso en declaración circunstanciada que firmó el 12 de abril de 1769¹²⁵, por lo que en su dilatada historia esta iniciativa corre

¹²² Figura como «socio admitido» después del establecimiento del colectivo. Cf. *Estatutos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País...* Madrid, imp. de Blas Román, 1779, p. 34.

¹²³ A.R.S.E.A.P.T. Fondo de la Real Sociedad. Legajo «estatutos». R.S. 1 (22/1), fols. 162r-163r.

¹²⁴ De este modo lo expuso Amaro González de Mesa en un interesante informe datado en junio de 1768. A.H.N. Consejos. Legajo 489, documento 14, fols. 1r-5r. Para una contextualización del proyecto véase PERDOMO ALFONSO y PADRÓN ALBORNOZ (1982), pp. 96-100.

¹²⁵ A.H.N. Consejos. Legajo 489, documento 14, fols. 34r-35r.

paralela al programa de embellecimiento que definía a título propio para la plaza de la Candelaria. En este sentido, debemos recordar que la cruz marmórea está datada en 1760 y que el monumento de la Virgen no sería bendecido hasta 1769¹²⁶.

A tenor de lo expuesto, puede deducirse que la primera manifestación de esta dinámica de patrocinio artístico no fue tan novedosa como cabría esperar. La identificación del vecindario con el símbolo que le daba nombre debió ser constante desde épocas pasadas, algo que alentaron funciones organizadas por el clero parroquial en torno a la cruz fundacional de la ciudad. Asimismo, en el callejero del centro urbano colgaban varias cruces para desarrollar junto a ellas el ejercicio piadoso del vía crucis, de forma que su notoriedad fue igual de válida entre los muchos vecinos de la parroquia y otros residentes junto al convento de San Francisco en el ya populoso barrio del Toscal. En cualquier caso, antes de que Montañés definiera el encargo de su obra en torno a 1758 se había materializado al menos una tentativa similar. Gracias al apoyo procurado por los frailes llegó a erigirse la *cruz de San Agustín* junto al hospicio que la orden agustina mantuvo abierto hasta 1767, centro de poca influencia para la piedad local si atendemos al número de imposiciones y donaciones acumuladas en él¹²⁷. Es posible que esa cruz fuera la misma que Poggi y Borsotto describía como tal a finales del siglo XIX, cuya existencia situaba entonces «en la calle de la Marina, un poco más al norte del castillo de San Pedro»¹²⁸. Abunda en esa posibilidad la configuración otorgada a dicha pieza por fray José Antonio Guirola después de retornar de América en 1751, es decir, años antes de que Retortillo atendiera en Cádiz la solicitud de su amigo y colega tinerfeño. De acuerdo a citas posteriores, sabemos al menos que ésta en concreto se componía de la cruz propiamente dicha junto a «su peana de piedras hechas de piedra viva a todo costo» o que fue erigida con fondos pertenecientes al propio fraile¹²⁹.

¹²⁶ En relación con la cronología del triunfo marmóreo véanse las precisiones y nuevos comentarios que formularon PERAZA DE AYALA (1976), p. 5 y SANTOS PUERTO (2005), pp. 1-3.

¹²⁷ RODRÍGUEZ MORALES (2000), pp. 365-380.

¹²⁸ POGGI BORSOTTO (1881), p. 72.

¹²⁹ RODRÍGUEZ MORALES (2000), p. 374.

La diferencia entre dicho precedente y el monumento posterior de Alcaraz es obvia, ya que el último responde a una pieza ejecutada en mármol por autor peninsular. Ello invita a establecer lecturas complejas sobre el tema porque la de Montañés sí constituye uno de los primeros testigos de su naturaleza, es decir, labrado para el Archipiélago prescindiendo de la habitual cantería o piedra azul de las Islas. Por ese motivo cabría atribuirle cierta notoriedad en función de su alcance para el entorno público en que se inscribe, algo que tampoco resulta extensible a otros ejemplos de Tenerife antes de concluir el siglo XVIII. No en vano, el único testimonio que podría plantearse al respecto tiene que ver con una tentativa materializada en Icod durante la década de 1790 gracias al inquieto fray Antonio de San Agustín Perdomo. En marzo de 1792 dicho religioso informaba a los agustinos de la localidad sobre la «cruz de mármol» que había costado Cristóbal Hernández y su deseo de situarla «en el centro de la plaza [se refiere a la existente frente al convento de San Sebastián], y parecerle mejor por no estar al peligro de los muchachos y pasajeros en el puerto en donde ha estado [...] por ser una pieza delicada». Se ignora cuál es su paradero y si obedeció a una realización italiana o peninsular, aunque lo que queda claro al menos es su contratación siguiendo los rigores mercantilistas que describía más arriba. De ahí la mediación de agentes vinculados a la casa Cologan en lo relativo a su pago y posterior envío hasta Tenerife¹³⁰.

Desde esta perspectiva donde se aúna lo material y lo representativo, la cruz de Alcaraz sería un hito mucho más importante en la renovación urbana de Santa Cruz (fig. 10). Lástima que por el contrario no sepamos nada de las condiciones que facilitaron su encargo y llegada a la isla, aunque, como ya se ha advertido, debe inscribirse en la dinámica comercial que dirigía el propio Montañés. Por ese motivo cobra sentido la posibilidad ya expuesta de que su contratación fuera gestionada en Cádiz a través de Retortillo siguiendo indicaciones precisas del comitente. Así lo avala el trato continuo entre ambos, si bien lo relativo al labrante, sus cualidades formales y el sistema de pago pudo

¹³⁰ RODRÍGUEZ MORALES (2003), p. 27.



FIGURA 10: Vista de la plaza de la Candelaria, Santa Cruz de Tenerife. Foto F.E.D.A.C.

gestionarlos el agente peninsular sin excesivos problemas. De hecho, tampoco sabemos nada de estas medidas ni del posible descontento que la misma cruz causaría al ser montada en la isla. No olvidemos que Morbeque cita sólo cuestiones alusivas a la pila bautismal, advirtiendo que en febrero de 1760 recibió los cajones que fue preciso abrir junto a la aduana «para distinguir las piedras de esta obra con las de la cruz»¹³¹. Debemos suponer, no obstante, que la cruz propiamente dicha y su pedestal pudieron enviarse en dos remesas diferentes porque Montañés acudió

¹³¹ A.R.S.E.A.P.T. R.M. 127 (20/40), fols. 40r-41v. Transcripción en apéndice documental, texto número 7.

el 15 de febrero a la misma aduana de San Cruz para recoger de la tartana *Espíritu Santo* que venía de Cádiz diecisiete cajones «con mármoles para una cruz que fijar en la plaza principal de este pueblo». El mismo día dejó siete depositados allí, por lo que no acabaría llevándolos consigo hasta el 26 de abril¹³².

Semanas después el monumento quedó instalado en el espacio para que fue concebido en principio, a pocos metros del castillo de San Cristóbal y el anhelado muelle comercial. Allí, en un extremo de la plaza y no en el centro de su espacio público como se ha señalado algunas veces, permanecería hasta que su ubicación fue cuestionada con motivo de reformas que el arquitecto Antonio Pintor acometió en 1889. Sin embargo, la reticencia de varios concejales ante esa propuesta y el poco apoyo que despertaron los cambios harían que su traslado hasta el entorno de la ermita de San Telmo se produjera ya en las primeras décadas del siglo XX, bajo la supervisión del escultor Francisco Granados Calderón. Previamente, a raíz de alteraciones emprendidas en la calle de San Francisco desde 1921, su base primitiva quedaría mutilada y con ello se rompió la unidad que Alcaraz pudo conferirle en 1760¹³³.

A pesar de las transformaciones contemporáneas, la cruz de Montañés sigue siendo una creación interesante, más aún si valoramos que sólo cuenta con un antecedente en la ciudad por su carácter público: la sencilla pila de cantería que se alzaba entonces al medio de la plaza de la Candelaria y aparece datada por inscripción en 1706. A diferencia de ella ésta era una obra foránea, acorde al protagonismo que ocupaba en el tejido urbano y a las exigencias que debió manifestar su comitente en un primer momento (fig. 7). De ahí que el antiguo basamento la elevara a una altura considerable, por lo que adquiriría una monumentalidad mayor pese a la simpleza que revela su composición y acabado. En la actualidad se trata de una esbelta

¹³² A.H.P.T. Hacienda, H-2-2, s/f. Dio cita de ello FRAGA GONZÁLEZ (1979), p. 196.

¹³³ Sólo tras la desaparición de ese espacio junto a la ermita de San Telmo sería llevada a su emplazamiento actual: la plaza de la iglesia de la Concepción, donde permanece algo olvidada para la ciudadanía santacrucera, COLA BENÍTEZ (2006), pp. 91-95.

realización marmórea, dotada de moderno graderío, dos pequeñas peanas en cuyo frente se contiene la inscripción del donante junto a la firma del artista y un plinto a modo de pilar cuadrado que sirve de base a la cruz propiamente dicha. Ésta no revela excesiva labor de labra al presentar cantoneras o peillones circulares en los extremos y molduras planas en el interior que parecen simular una pilastra cajeadada, es decir, una apariencia que encuentra relación con cruces votivas que se levantaron en muchas ciudades de Andalucía durante la época Moderna¹³⁴. Lo interesante sería determinar si esa configuración tan simple obedece a una idea del artista, a un diseño previo que se remitiría a Cádiz antes de su contratación o —lo más probable— a los medios disponibles porque, como explicaba Alcaraz en su informe de 1760, los motivos de labra variaban en función del dinero entregado por el comitente.

En lo relativo al promotor, tampoco sabemos si el fracaso experimentado por el labrante gaditano con la pila de La Laguna repercutió de alguna u otra forma en que los encargos posteriores no fueran atendidos por su taller. El mismo Bartolomé Montañés recurrirá años más tarde a un artista genovés cuando contrató el ambicioso *Triunfo de la Candelaria*, por lo que debemos pensar hasta qué punto el enfado y las desavenencias de Morbeque influirían en otros individuos de Tenerife que pidieron mármoles al exterior en fechas relativamente próximas. Sin ir más lejos, Andrés José Jayme conoció perfectamente lo sucedido con la pila Alcaraz en La Laguna y desde un primer momento optaría por contratar el púlpito de la iglesia de los Remedios en un obrador italiano, siendo finalmente elegido el que regentaba Pasquale Bocciardo¹³⁵. La llegada de esa excelente pieza al Archipiélago en 1767 deja abierta la posibilidad de que el monumento de Santa Cruz sea obra del mismo artista, ya que el parecido entre su representación principal y otros trabajos de Bocciardo que se conservan en Italia es notable¹³⁶. No en

¹³⁴ MARTÍN GARCÍA (2004), pp. 349-356.

¹³⁵ Comentarios al respecto en HERNÁNDEZ PERERA (1961), pp. 263-285.

¹³⁶ Así lo indicó en un primer momento HERNÁNDEZ PERERA (1961), pp. 432-438. Para otras creaciones del maestro italiano y su estilo véase FRANCHINI GUELFÍ (1988), pp. 271-276 y 290-292.

vano, el propio Montañés informaba a sus amistades que la obra destinada a concluir el programa previsto para la plaza de Santa Cruz obedeció a un fin religioso. Por ello en carta escrita a su colega Pedro María Martín refería el tema en estos términos: «como paisano y amigo le participo a Vm me ha concedido el Señor ver cumplido mi voto que de años tenía hecho de erigir en esta plaza principal de Nuestra Señora de Candelaria un triunfo cuya máquina de mármol he hecho venir de Génova de alto de 13 varas castellanas y al pie están 4 hijos del rey Tinifer en estatuas de nueve cuartas primorosamente ejecutadas como lo está Nuestra Señora de un mármol muy blanco». Además, se enorgullecía de no haber visto «una cosa tan magnífica en España» y evaluó el montante de su inversión en un total de mil doblones¹³⁷.

Este importante documento de 1769 contiene la única referencia conocida del donante sobre la obra, por lo que las dudas sobre su encargo, diseño y envío haciendo escala en Cádiz todavía son muchas. Sin desechar nunca la autoría italiana, deben valorarse igualmente ciertas reformas que se produjeron en su estructura después de la muerte de Montañés con mármol llegado desde Cádiz o Liguria¹³⁸ y la notoriedad del monumento en un contexto de cierta decadencia para el culto candelariero¹³⁹. De hecho, independientemente del mayor o menor débito genovés, los mecanismos que posibilitaron su llegada a Tenerife no diferirían demasiado de los conocidos unos años antes con las realizaciones de Alcaraz, es decir, limitados casi en su totalidad a la presencia de un intermediario en Italia porque allí debió alcanzarse el acuerdo oportuno entre ambas partes para su realización. Por ello conviene insistir en estas cuestiones y otorgar a los mármoles insulares una dimensión mercantilista, cuyo alcance no resulta contrario al sentido que le concedían sus promotores, el pueblo llano y los demandantes de «buen arte» como Morbeque o Montañés. De seguro que futuras investigaciones expondrán más datos al respecto, aunque la realidad

¹³⁷ Carta transcrita en parte por PERAZA DE AYALA (1976), p. 15, cuyo original se conservaba entonces en el archivo familiar del autor.

¹³⁸ Documentadas por CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995 b), pp. 186-188.

¹³⁹ LORENZO LIMA (2009 b), pp. 59-73.

planteada ahora con los trabajos de Salvador Alcaraz abre nuevos horizontes para su análisis y plantea la necesidad de abordar el fenómeno de la importación de bienes como un tema complejo, inesperado y, ante todo, aleccionador para comprender la génesis de nuestros testigos artísticos.

SIGLAS EMPLEADAS

A.G.I.	Archivo General de Indias, Sevilla.
A.H.D.L.L.	Archivo Histórico Diocesano de La Laguna, La Laguna.
A.H.N.	Archivo Histórico Nacional, Madrid.
A.H.P.L.P.	Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.
A.H.P.T.	Archivo Histórico Provincial de Tenerife, La Laguna.
A.M.L.L.	Archivo Municipal de La Laguna, La Laguna.
A.P.A.C.	Archivo Parroquial de Santa Ana, Candelaria.
A.P.A.G.	Archivo Parroquial de Santa Ana, Garachico.
A.P.C.S.C.	Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife.
A.R.S.E.A.P.T.	Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, La Laguna.
B.U.L.L.	Biblioteca Universidad de La Laguna, La Laguna.
F.P.C.L.L.	Fondo Parroquial Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna [depositado en AHDLL].
Pn:	protocolo notarial
e. p.:	escribano público.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2001). *Alonso Cano, dibujos* [catálogo de la exposición homónima]. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. (1996). «Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz», en *Atrio*, núm. 8-9, pp. 133-138.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. (2005). «Cádiz», en *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- ARBELO GARCÍA, A. I. (1995). *La Laguna durante el siglo XVIII. Clases dominantes y poder político*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- BÉDAT, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Academia de San Fernando.
- BERGERON, L. (1995). «El hombre de negocios», en AA. VV. *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza editorial, pp. 129-150.

- CALERO RUIZ, C. (1982). *Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), pintor portuense*. Puerto de la Cruz: Ayuntamiento de Puerto de la Cruz.
- CASAS OTERO, J. (1987). *Estudio histórico artístico de Tacoronte*. Santa Cruz de Tenerife: ACT.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2002). «Virgen del Rosario», en *Alonso Cano. Arte e iconografía* [catálogo de la exposición homónima]. Granada: Arzobispado, pp. 426-427.
- COLA BENÍTEZ, L. (2006). *Fundación, raíces y símbolos de Santa Cruz de Tenerife* [Biblioteca capitalina, tomo V]. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- CIORANESCU, A. (1992). *Diccionario biográfico de canarios-americanos*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.
- CIORANESCU, A. (1993). *Historia del puerto de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- CIORANESCU, A. (1998). *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Confederación de Cajas de Ahorros.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995 a). «Manuel Antonio de la Cruz en Lanzarote y Fuerteventura», en *VI jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Arrecife: Cabildo de Lanzarote, pp. 363-380.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995 b). *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- CHACARRO BUJANDA, C. (2001). *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la Academia (1741-1833)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CHICO PÉREZ, B. (1998). «Hermandades y cofradías: una forma de religiosidad popular en Santa Cruz de Tenerife», en *MORALES PADRÓN, F. (COORD.). XII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, tomo III, pp. 243-263.
- DE LA GUERRA Y PEÑA, L. A. (2002). *Memorias. Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. del C. (1976). *Arquitectura neoclásica en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: ACT.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. del C. (1979). «La aristocracia y la burguesía canaria ante el arte. Importaciones artísticas», en *Anuario de la U.N.E.D. Centro de Las Palmas de Gran Canaria*, núm. 5, pp. 165-217.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. del C. (1983). *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- FRANCHINI GUELF, F. (1988). «Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico aparato», en *AA. VV. La scultura a Genova e in Liguria dei Seicento al primo Novecento*. Génova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, pp. 215-293.
- GARCÍA BERNAL, M. C. (2000). «Las Islas Canarias y Yucatán: la importancia de un comercio marginal (1700-1750)», en *MORALES PADRÓN, F. (COORD.). XIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 1966-1989.

- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1961). «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 7. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 377-483.
- HERRERA GARCÍA, F. J. (2006). «Escultura sevillana en la isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta». *Laboratorio de Arte*, núm. 19, pp. 263-285.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009 a). «Constantes del comercio artístico entre Canarias y Andalucía durante el siglo XVIII», en *Andalucía Barroca* [actas del congreso homónimo]. Sevilla: Junta de Andalucía, tomo I, pp. 339-350.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009 b). «Culto, decadencia y reflexión histórica. La Candelaria ante un periodo hostil (1789-1826)», en *Vestida de sol. Memoria e iconografía de Nuestra Señora de Candelaria* [catálogo de la exposición homónima]. La Laguna: CajaCanarias, pp. 59-73.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010). *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)*. Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada.
- LORENZO LIMA, J. A. (2012). «Arte, mármol y comercio en Canarias durante el siglo XVIII. Otras pilas bautismales y benditeras de origen andaluz», en prensa.
- LORENZO LIMA, J. A. y ZALBA GONZÁLEZ, E. (2010). «Burguesía extranjera y actividades de patrocinio en torno a las cofradías sacramentales de Tenerife durante el siglo XVIII», en MORALES PADRÓN, F. (coord.). *XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 378-410.
- LORDÉN, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX): datos inéditos*. Madrid: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial.
- MARTÍN GARCÍA, J. M. (2004). «Las cruces de Granada: manifestaciones artísticas de la religiosidad popular granadina (siglos XVI-XX)», en *La religiosidad popular y Almería* [actas de las III jornadas homónimas]. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 349-356.
- MARTÍNEZ MONTEIEL, L. F. (1991). «Una escultura de Cayetano de Acosta en el convento del Carmen de San Fernando (Cádiz)», en *Laboratorio de Arte*, núm. 4, pp. 329-344.
- NOUGUÉS SECALL, M. (1858). *Cartas histórico-filosófico-administrativas sobre las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: imprenta madrileña de Salador Vidal.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1943). «Apuntes históricos sobre la parroquia matriz de Santa Cruz. El capitán don Bartolomé Martínez [sic] donante del cuadro de Juan de Miranda, hijo de Santa Cruz de Tenerife», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 31/12/1943.
- PERAZA DE AYALA, J. (1976). «Sobre el Triunfo de la Candelaria y su donante don Bartolomé Antonio Montañés (1714-1784)», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13/05/1976.
- PERAZA DE AYALA, J. (1982). «La plaza de la Candelaria y don Bartolomé Antonio Montañés», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 30/04/1982.

- PÉRDOMO ALFONSO, M. y PADRÓN ALBORNOZ, J. A. (1982). *El puerto de Santa Cruz de Tenerife a través de su historia*. Santa Cruz de Tenerife y Madrid: Ministerio de Obras Públicas.
- PÉREZ MORERA, J. (2009). «Ostensorio dominico de Santo Tomás», en *Vestida de sol. Memoria e iconografía de Nuestra Señora de Candelaria* [catálogo de la exposición homónima]. La Laguna: CajaCanarias, pp. 234-236.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1986). *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2002). «Pintura y dibujo en Cano», en *Arte e iconografía* [catálogo de la exposición homónima]. Granada: Arzobispado, pp. 133-143.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1988). «Aportaciones a la vida y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 54, pp. 438-451.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (2007). *Cayetano de Acosta (1709-1778)* [colección Arte Hispalense, núm. 80]. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, pp. 51-84.
- POGGI BORSOTTO, F. M. (1881). *Guía histórica-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (2008). «Que no soi angel, que soi hombre muy limitado. Torcuato Ruiz del Peral y el VI conde de Luque», en *Boletín del Centro de Estudios Padre Suárez*, núm. 21, pp. 101-176.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ MESA, M. y MACÍAS HERNÁNDEZ, F. J. (2000). *Rodríguez Moure y La Laguna de su tiempo. Su legado documental y bibliográfico a la Real Sociedad Económica de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de La Laguna y Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2000). «El hospicio agustino de Santa Cruz de Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 46. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 365-380.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2002). «Arte y comercio sevillano en La Laguna (1575-1635)», en MORALES PADRÓN, F. (coord.). *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 1472-1481.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2003). «El icodense fray Antonio de San Agustín Perdomo y el comercio artístico de la casa Cologan en torno a 1800», en *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, s/n, pp. 25-32.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2004). «Virgen difunta», en *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 416-418.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2005). «El Gran Poder de Dios de la iglesia de la Concepción», en *Semana Santa. San Cristóbal de La Laguna* [programa]. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, pp. 9-14.
- RODRÍGUEZ MOURE, J. (1915). *Historia de la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción*. La Laguna: tip. de M. Curbelo.

- RUMEU DE ARMAS, A. (1947). *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita.
- SANTANA PÉREZ, J. M. (2010). «Ilustración canaria y pesca en el litoral», en LÓPEZ BARGADOS, A. y MARTÍNEZ MILLÁN, J. (eds.). *Culturas del litoral. Dinámicas fronterizas entre Canarias y la costa sahariano-mauritana*. Barcelona: ed. Bellaterra, pp. 67-90.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L. (2002). «Las primitivas pilas bautismales de La Laguna», en *La Prensa* (suplemento del periódico *El Día*). Santa Cruz de Tenerife, 2/02/2002.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L. (2003). «El púlpito de los brujitos», en *La Prensa* (suplemento cultural periódico *El Día*), 18/01/2003, pp. 1-2.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L. (2008). «Las pilas verdes de La Laguna y Los Sauces. Propuesta de investigación para las pilas bautismales de cerámica vidriada de Canarias», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, tomos L-LI, vol. 1, pp. 103-109.
- SANTOS PUERTO, J. (2005). «Sobre la fecha de erección del Triunfo de la Candelaria en Santa Cruz, o la importancia de la cronología para la historia», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 8/10/2005, pp. 1-3.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (1966). «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias [siglo XVIII]», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 12. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 361-528.
- VIERA Y CLAVIJO, J. (1981). *Extracto de las actas de la Real Sociedad de Amigos del País de Las Palmas (1777-1790)*. Las Palmas de Gran Canaria: Sociedad Económica de Amigos del País.
- VIERA Y CLAVIJO, J. (2008). *Vos estis sol. Epistolografía íntima (1770-1783)*. Madrid: C.S.I.C.
- VÉLIZ, Z. (1998). *Alonso Cano's drawings and related works*. Londres: London University.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

A.R.S.E.A.P.T. Fondo Rodríguez Moure. R.M. 127 (20/40), fols. 30r-30v.

«Advertencias al Maestro

Lo primero se pide es que la piedra ha de ser de la grana mas fina que se hallare, y de color el mas blanco q^e pudiere ser, y si se hallare con algunas manchas coloradas, o negras, largas, y apartadas unas de otras sera de gusto.

Lo segundo que se ha de arreglar a las medidas del perfil y planidad que remito midiendo y reconociendo sus ta-

maños por la vara que esta al pie del perfil dividida en quatro partes, que cada una es una quarta de nuestra vara para q^e redusgan a punso maior, y pueda obrar con asierto a nuestro intenso.

Lo tercero que no ha de variar en los huecos conforme en la planidad, de forma que el maior ha de estar dividido del menor como se muestra de dho plano sin que se pueda salir el agua que le pusieren, y que el hueco menor tenga un taladro o barreño que ha de pasar por todo el pilar y basa que ha de pasar por todo el pilar y basa para que se consuma el agua que caiere en dho hueco, y la repisa q^e sale de la pila ha de ser escarpada como se muestra en el perfil y por la linea de punzos a formar arriba una plasa commoda para recibir dos figuras del Baupismo de Christo n^{ro} S^{or}.

Lo cuarto que asi en la tasa como en el pilar, no pido que se arreglen al diseño, sino a la maior hermosura, y particularidad de la obra, en que pretendo todo el primor posible y de buena mano.

Lo quinto que se mande ha decir el costo de pila y tarima lo ultimo en que se puede hazer para que si fuere comodo dare orden para q^e se haga.

Lo septimo que se necesita saber es quanto sea el valor de la pila rebestida como va en el dibujo y quanto llana sin el revestido.

Deceo que se pongan en la repisa el Baupismo de N^{ro} S^{or} de figuras de a vara, de suerte que el Señor este de rodillas, o con uno en la repisa y descansando en el pie con la mejor accion y hermosura de rostro y cuerpo; y lo mismo en el S^r Sⁿ Juan y ensima una paloma con su lus, y pido el costo de esto a parte de la pila y la tarima.

Se ha de poner el letrero segun se demuestra en la planidad de la forma: esta pila la dio Dⁿ Miguel Dias, y la mando traer Dⁿ Pedro Joseph Morveque siendo maiordomo de fabrica año de 1754. Alcaraz»

Documento 2

A.R.S.E.A.P.T. Fondo Rodríguez Moure. R.M. 127 (20/40), fols. 36r-37r.

Al margen: «R^{da} en 7 de S^{re} con la tart^a Sⁿ Juan B^{ta} su pⁿ Jph Paillet»

«Muy S^r mio. En vista de la de Vm de 2 de julio de este año digo q^e me conformo con el ajuste de los docientos p^s

de a ocho r^s de p^{ta} por la pila, pilar, gradas y tarima, con la condicion de q^e el mármol de la pila y pilar ha de ser del mas fino y blanco q^e se halle. Y ejecutando las molduras y labores del diceño, fuera del gaxo como en las antecedentes avise q^e de no nada ai hecho, para q^e se ponga en execucion remitire en otra ocasión el dinero porque en esta no halle letra; y acabado esto entraremos con las figuras, las q^e seran presiso sean a lo menos de tres quartos, pues a la tarima q^e las ha de recibir pueda Vm ver si le puede dar mas plasa, sin quitar nada de los güecos pues como sale escarpada y esta mas alta q^e la superficie de la tasa me parece se podra hazer, pues necesitamos q^e el güeco adonde a de ir el agua lleve a lo menos nueve arrobas, y quedo tambien ajustadas las figuras de Christo, Sⁿ Juan y el Espiritu Sancto con su hixo por los cien pesos de ocho r^s de p^{ta} con sus ojos abiertos y algunos perfiles de oro, y del mármol mas fino y blanco = Contemplo por la narrativa de Vm, y averlo elegido el Amigo Dⁿ Manuel Alvares (q^e Dios gose) cumplira con la obra como me lo dice, por ser esto para la yglesia y publica es lo q^e por ahora se ofrece quedo a la disposición de Vm, cuia vida q^e Dios m^s a^s. Lag^a Ag^o 16 de 1754 a^s.

B L M de Vm su servidr
Pedro + Joseph
Morveque

Sr Salvador de Alcaraz y Valdes, Cadis»

Documento 3

A.R.S.E.A.P.T. Fondo Rodríguez Moure. R.M. 127 (20/40), fols. 32 r-33 v.

«Muy S^{or} mio, por aver retardado la orden de poner en execucion la obra de la Pila vuelvo aora a desir lo mismo q^e partisipe a Vmd en la mia de 16 de Agosto del año proximo pasado, por si acaso no la tubiere presente y asi digo que me conformo con el ajuste de los dosientos pesos de ocho reales de p^{ta} por la la pila, pilar, gradas y tarima, con la condision que el Marmol de la pila y pilar a de ser de la mexor grana y blancura q^e se halle por q^e de no [ser así], no ai nada hecho y ejecutando las molduras y labores como fue en el diseño fuera del gaxo como en las antecedentes avise, tambien admito el ajuste de las figuras de

Christo, Sⁿ Juan y el Espiritu Santo con su reflexo por los sien pesos de ocho riales de plata con sus ojos abiertos y algun perfil de oro, las que sera presiso sean a lo menos de tres quartas de alto, pues a la tarima que las a de resevir me parece que como suve algo mas que la pila y de hella sale escarpada se le puede en lo alto bolar un poco mas la me-seta sin quitar nada del güeco del agua que a de ser capas para que lleve nueve arrovas poco mas o menos = Contem-plo por la misiva de Vmd y de averlo elegido el Amigo Dⁿ Manuel Alvares (que descansa en pas) cumplira con la obra como me lo dise, y ser esta obra de limosna y al mismo tiempo del publico y no se olvide Vmd poner el letrero que tengo ya escrito, es lo que se ofrese, y quedo a la disposi-ción de Vmd, cuia vida guarde Dios m^s a^s. Laguna y junio 19 de 1755 a^s.

B L M de su maior servid^r
Pedro + Joseph
Morveque

S^{or} Dⁿ Salvador de Alcaraz y Val^s»

En el reverso: «Al M. Dⁿ Salvador Alcaras y Valdes q^e Dios m^s a^s. Cadix»

Documento 4

A.R.S.E.A.P.T. Fondo Rodríguez Moure. R.M. 127 (20/40), fols. 34r-35r.

«Muy S^r mio a la de Vm de 4 de julio de ese año respon-do diciendo q^e quisera tener advitrio para desempeñarme como quisiera y al S^r Dⁿ Joseph, no obstante puesta aca la obra y vista por estos señores hare lo posible para ver si logro alguna cosa con que cortexar a Vm.

En quanto al maestro digo q^e por aca como no estan exercitados en cortar marmoles, si en las piedras toscas q^e de este pais no se lo q^e haran, pero me persuado q^e por los enlo-sados que hacen no lo haran mal, en mandando de alla los cartabones y limas y el modo como se ha de cortar, pues aqui algunas ocasiones q^e se ha ofrecido para algunas losas hazen con un cuchillo como de cierra echando agua y arena.

Deceo que Vmd habilite la obra lo breve q^e se pueda, y quando aia lugar de ir mandando algo para que si sucediere

alguna desgracia no se pierda toda, y en quanto a que vengán encaxonadas las gradas me parece bien lo q^e escrivo al Sr Dⁿ Joseph [Retortillo] q^e todo lo q^e executare dho. Señor que le paresca conveniente lo dare por bien = No dexare de hazer alguna diligencia por si huviere quien mande hazer alguna pila, o losa para q^e se la encarguen a Vm = No he visto hasta ahora la pila q^e vino para el lugar de Tacoronte, y me avise si es de su mano es por ahora lo q^e se ofrece, Vm me mande en lo q^e sea de su [a]grado q^e lo executare con fina voluntad, y en el interin quedo rogando a Dios q^e [guarde] a Vm m^s a^s. Lag^a Nov^e 21 de 1756 a^s.

B L M de Vm su ma^{or} Serv^{or}
Pedro + Jospeh
Morveque

Sr Dⁿ Salvador de Alcaraz y Valdes»

Documento 5

A.R.S.E.A.P.T. Fondo Rodríguez Moure. R.M. 127 (20/40), fols. 38r-39r.

«Sr Dn Pedro Jospeh Morveque

Muy Señor mio: a fuerza de muchas ynstancias y visitas del Amigo Antonio Eduardo y mias, hemos conseguido que el oficial que estaba encargado de la pila havilite la maior parte de ella que lleva dho Amigo en los doze cajones que expresa la nota adjunta en su navio de Santiago, de que incluío el correspondiente conocimiento y segⁿ dha nota vera Vm faltan las dos efigies del Bautismo y parte de las gradas que espero enviar en primera ocasion pues según me escribe dho oficial desde Malaga a donde a pasa^o por no haber aqui piedra. Deven venir en breve, y entonces enviare a Vmd la cuenta de todo.

El citado oficial se ha interesado con el Amigo Eduardo a fin de que manifieste a Vmd la diferente obra que ha hecho en dha pila a la que axusto, a fin de que Vmd me hordene le gratifique a mas de los 300 p^s en que se axusto con que Vmd haga lo que gustare previniendome lo en que guste le obsequie para que quede a la disposición de Vmd pidiendo a nuestro Señor gaurde su vida m^s a^s. Cadiz, Agosto 16 de 1759.

B L M de su seg^o y att^o serv^{or}
Jph Retortillo»

Documento 6

A.R.S.E.A.P.T. Fondo Rodríguez Moure. R.M. 127 (20/40), fols. 40r-41v.

Al margen: «Sr Dⁿ Salvador de Alcaraz y Valdes»

«Muy S^r mio recivi la de Vm de 20 de En^o con el resto de los cajones de la pila, y por ella veo lo que Vm pondera la obra, la q^e ya se ha sacado de los cajones, q^e para distinguir las piedras de esta obra con las de la cruz nos costo bastante trabajo por no venir marcados los cajones, y fue preciso abrirlos todos para formar las gradas de la cruz para saber las q^e me tocaban; y he sentido no hubiera venido el diceño para q^e lo vieran los interesados, porq^e como Vm dice que se excedió de lo q^e iba manifestado en el han pensado q^e yo mande a buscar una cosa ordinaria, y como aquí se conoce lo bueno y lo que no es tan bueno, no le hazen el q^e diga q^e se exedio, pues bastante sonrojo he padecido, y aunq^e me dice q^e hizo mas de lo ajustado, yo le respondo que no ha cumplido con lo lo q^e en mis cartas se le pidio, y en vista de ellas y del diceño q^e se ajusto.

Lo primero, q^e lo q^e se encargo a Vm y lo q^e era mas apreciable que avia de ser de la grana mas fina y blancura q^e se hallara, y ha salido muy basto; lo segundo que avia de ser dies y seis sabada, pues bien conoce Vm q^e estos angulos y dies y seis abos hazen la figura mas hermosa, q^e redonda q^e Vm la imbio en quadro, y en el cuadrado del pilar se para la vista, y no rasga a las dos partes de los lados, si el exeso esta en el follage no es nuevo por aquí, porque ya lo practican años a los carpinteros, pintores y pedreros. Lo tercero q^e las hechuras del Baupstismo se el encargaron a Vm de tres cuartas, y dixo que Vm q^e no tenian cabim^{to} en el pedestal q^e las resivia, y veo q^e vastante lugar tenian para hazerse de las dhas tres cuartas, y entonses ermosiarian mas la figura, y no venir el espiritu santo enlasado con sus reflexos en la misma piesa con los sanctos, y aver mandado un pajarito, sin reflejos, a lo q^e esta Vm obligado y quiero q^e me diga como se ha de poner; y si lo hizo para salir del dia debe hazerlo como se ajusto para q^e se le paguen en lo q^e se ajusto dha piesa de las hechuras, lo quanto el gran costo de fletes q^e causo Vm por no aver tenido hecha la obra quando vino el Santiago aviendosele encargado y dado el dinero tanto tiempo antes; y por ultimo el gran costo de los cajones q^e es lo q^e mas ha escandalizado, por q^e como aqui vienen de las mismas tablas de fuera, y las de a 4 v^s valen quando mas caro un peso de a

ocho de p^{ta}, y cualquier carpintero haze unos cajones toscos q^e no necesitavan de unos jables q^e se hicieron, dicen q^e no saben en q^e gasto tanto dinero y yo no tengo obligacion de pagar la traida de los cajones de Malaga, pues adonde yo ajuste fue en Cadix, y asi todo lo q^e digo en su vivesa vien lo conoce Vm, y quisiera me dixera en q^e avia estado el exceso q^e tanto vocea, y hallándome con tan exesivo coste q^e lo q^e pensaba por aca quando pensava q^e lo mas serian 420 pesos puesta en S^{ta} Cruz, y como se me abonara en las quantas lo mas q^e a costado dice q^e espera q^e lo regale, el q^e avia de ser al S^r Dⁿ Joseph Retortillo en premio de las mortificaciones que paso por querer cumplir como acostumbra en todas las ocasiones q^e se le han encargado las cosas q^e estan de su mano. Quedo a la disposicion de Vm a quien Dios q^e m^s a^s. La Lag^a y marzo 24 de 1760

B L M de Vm su maior serv^r

Pedro Joseph
Morveque [rubricado]»

Documento 7

A.R.S.E.A.P.T. Fondo Rodríguez Moure. R.M. 127 (20/40), fols. 42r-45v.

«Sr Dⁿ Pedro Joseph Morveque

Muy S^r mio, resivo la de Vm de 24 de marzo y selebrara aver sido el Portador para satisfacer a Vm si e cumplido con mi obligación o no, que me dize de aver visto el resto de los cajones de la pila, y que le pondero mas de lo que es de mi obligación, Respondo punto por punto que yo me quedo con la copia de la carta y del Dibuxo=

Dize Vm les costo bastante trabaxo por no ir marcados los cajones, y que fue preciso abrirlos todos y armar la cruz; Respondo y digo que todos yban marcados a cada uno lo que era sino que no soi tan ignorante, como se verian en algunos algunas señales o marcas; y el dia que se embarcaron en Malaga echo Dios Agua a cantaros y como Dios saca lo porvenir quiso ordenarlo assi y la otra el ya los cajones enterrados en sal ya tengo dado satisfacion de este Reparó y no se haga cargo de las continxencias del tiempo.

Segundo. Remito el dibuxo para que lo bean los ynteresados y no discurran que lo que yo digo no es assi, pues ni yo ni Vm tiene la culpa de que el dibuxo no manifieste

por letra y planta si avia de ser Redonda o Diesisavada, y en el caso que fuera dieciseisava no lo manifestara mas que la moldura por razon de los gallones. Y tambien como las ochavas eran muchas no se podia distinguir si era redonda o ochavada solo si en la moldura, porque descubrir la arista de la ochava, entonces tuviera muy fuera del Regular y los gallones fueran como botonaduras a casaca antigua y las letras no fueran de tanto lucimiento. Y como las ochavas no lo manifesten como yo lo demuestro en essa planta discurriese a tanteo del dibuxante porque no lo saco en limpio, ni letra y puesto en juicio ni yo ni Vm tiene culpa ni es mas ermosa ochavada de que circular=

Tercero me dize que como yo le dixere me avia exedido del dibuxo y que es cosa muy ordinaria y que aí se conoce lo que es cosa muy ordinaria y lo que es malo, y que a padecido bastante sonrojo y que no es lo que por su carta me participa, estraño en Vm se esplaia tanto de sajerar y que los carpinteros y picapedreros y pintores años a que lo hazen alla Digo que ni los picapedreros ni carpinteros ni pintores no tan solamente no son ombres para hacerlo sino tambien no lo an bisto por el termino; la prueba que si alli ay quien la aga, por que se envia acabada y no las piedras en bruto, lo otro porque el dibuxo no lo trae; y que separan en el cuadro de abajo y no respira a las otras dos partes; digo que selebrara boca a boca dar Rason y no por letra que el dibuxo es cuadrado, el Plinto y Pedestal con una oja de talla por esquina y otra en medio. Gran cosa no quiero cansar a Vm, en especular por ombres ynteligentes que los fiscalisen y bera como es lo que yo digo que sin pasion ni azer a Vm ni a otro adulacion diga S^{res} lo que yo digo o no que todo quanto me dize ya me azia yo el cargo de que estando ala para eximirse de lo que me ofrece en sus cartas que avia de ser la respuesta assi que aunque fuera d epiedra franca bale mas y bien puede Vm estar entendido que si no fuera por la mano que bien no tan solo no ubiera adelantado sino que ubiera echo lucha pues de los muchos que van y entonses nos ubieramos escusado de rasones.

En quanto a que me dize no sea del marmol mas fino como me lo dize en la carta, Digo bien puede Vm conocer que ni soi anjel ni diablo que puedo penetrar ynteriores selebrara ubiera sido un copo de Niebe, y todabia en lo descubierto se a encontrado Marmol blanco sin que tenga algunas betas asules porque el de Jenoba le sucede lo mismo como lo bera en las losas o en otras piedras aya ai y tiene una falta mui notable el de Jenoba que a poco tiempo se pone melado y el de aca siempre se mantiene como

manifiesta= A lo que me dize Vm de las echuras del Bautismo digo que si no pasan no les falta mucho q^e no es molde de sera que no tiene desperdizio y si me hubiera arreglado a su papel como Vm lo puede medir no hubieran sido de ese tamaño y si no la ubiera aumentado el pedestal y basa donde va el bautismo ubiera parecido enano, son cabeza [...]

Me dice Vm que no ba el Espiritu Santo enlasado con los Reflexos en la misma pieza con los santos, yo no entiendo de santos y que es un pajarito, yo no se como Vm, dize eso, aviendo ombres alla que lo sepan azer o Remediar le falta que para Vm tenga, porque yo soy muy limitado para desir a Vm como se an de poner las ráfagas y para que el paxarito se buelba espiritu santo o a ser otro con sus Ráfagas y fijarse en el ombro del S^r si que se bea el como esta fixado porque a saber yo alla no abia ombres inteligentes que lo pusieran ubiera ydo puesto, aunque yo no dudaba ni dudo aia quien aga rafagas y las ponga y lo aga espiritu santo pues no me falto mucho para averlas echo pero ya veo que sembré en mala tierra y esso de cualquier manera cuesta muy poco [...].

Y para que Vm vea y esos señores que me excedido dire que mi obligacion es dos gradas y la soleria o manta como un patio de posada con pedazos chicos y grandes o como la ubiera podido quajar el pedestal cuadrado con un aoja por esquina y otra en medio y lo mismo la repisa en donde ba o descansa la pila y las figuras sobre el pedestal de media quarta de alta sobre la superficie de la pila y ensima el Bautismo. Aora boi a satisfacer a Vm para que satisfaga a esos señores y digo lo primero que le ynbio una grada mas por si quiere desanchar mas la soleria ya la abra bisto= lo segundo que es presiso que crea que si yo ubiera ynbiado las gradas de poedaazos me ubiera costado menos, y ubiera aprovechado el retal que no me sirve y entonces ubiera salido mas utilizado y no fuera entonces mi perdida tan grande= terzero las lozas para la soleria segun se lo esplique ael S^r Dⁿ Antonio Eduardo= Quarto el pedestal aboquillado desde la escorsia y ba a respirar en una luneta y todo tallado como se abra visto que mientras se tallo el pedestral se podia aver echo toda la talla siendo quadrado, otro punto mas principal que ba de dos piasas= Quinto el pedestal y basa en donde ba el bautismo que no es de mi obligacion esepito el baptimso que si Vm tiene consideracion y sabe quien fue el Rasionero Cano que fue el asombro de la Pintura es dibuxo suyo, y por si me dize averle tenido mucho

costo por no averla tenido echa para cuando bino el Santiago, y que esta, escanlisado del costo de los cajones y que quisiera dixera en que me avia exsedido ya lo digo, y que el Regalado avia de ser el S^r Dⁿ Joseph Retorillo por las mortificaciones que a tenido, yo soi de parecer que comersie, pero a de estar Vm entendido que todas quantas obras a hecho por mano de dho Señor y de otro cualquiera e procurado no molestar poniendolo yo de mi casa porque no soi hombre que pido para molestar a nadie y sera ozioso decir aver yo molestado a dho S^r [...].

S^r mio yo quisiera poder satisfacer a Vm, boca a boca y que supiera lo que cuesta el ponerlo en semejante pasaje como le he puesto que si se a tardado no a sido culpa mia por causa del contratiempo de la mar, pues bien puede estar entendido que e puesto de mi casa mas de quatrocientos pesos en su obra y yo quisiera que Vm, puesto de que dize no aver yo cumplido se apreciara que puesto que Vm me dize ai en esas yslas ombres de abilidad podran apreciarlo que yo me quedo con copia del diseño aunque e repasado las cartas de Vm y me dice mui al contrario de la ultima; y por fin de todo [...] perdone mi atrebimiento y mande a su servidor q^e si yo e herrado es de ombres porque esto no es para escrito y o zelebrara el averme emborrachado y aver ydo asentarle aunque no me lo hubiera pagado solo por contemplar a Vm, y dexarlo gustoso con palabras y obras que ya considero que aunque mas lagrimas deis. Y para que Vm sepa lo que tiene y lo que bale ahora poco se an llevado tres pilas, una grande y otras dos de tres cuartas que las a echo un amigo que yo e tenido en algun tiempo y por la grande le an dado siento y treinta pesos sin mas ni mas que lisa ni mas que un pedestal y pila si Vm tiene consideración los dos mares y pedestal de la de Vm tiene mas trabajo y para acavar de Remachar benga en conocimiento de lo mismo que yo digo y por las dos de de tres cuartas le an dado siento y quarenta= y las tres pilas que yo remiti en años pasados por medio del S^r Dⁿ Joseh Retorillo de una bara de diametro y su pilar yze cada una en sinquenta pesos, puede Vm, sino las ha visto, ver unas y otras a ver cual le parecen mas bien [...].

Pido a Dios le prospere y g^{de}
Cadiz, y Mayo 28 de 1760

Su mas Atento Serv^{or} que S M B

Salvador de Alcaraz y Valdes [rubricado]

Remito a Vm el dibuxo con las cinco cartas a ver si en alguna ya que el dibuxo no tiene en limpio las ochavas me dize por letra de ochavas y ese es el motivo que me lleva no sea que si embiara copias me dixera que no lo avia puesto. Y assi Vm le cargara ael que hizo el dibuxo las bulasm que Vm ni yo tenemos la culpa y si yo fuera le diera las gracias al dibujante porque olvido con asierto pues no ai figura mas agradable que la circular»