ESCULTURAS GENOVESAS EN TENERIFE

POR

JESUS HERNANDEZ PERERA
Catedrático de la Universidad de La Laguna.

En la historia del arte canario ha jugado destacadísimo papel no sólo la presencia de artistas forasteros peninsulares, especialmente andaluces —sevillanos, granadinos—, sin que falten los extremeños ni vascongados, y la activa intervención de canteros, albañiles y orfebres portugueses, sino también la llegada de maestros del otro lado de los Pirineos: franceses, italianos, flamencos y hasta ingleses. Las influencias forasteras se acusan además con la arribada a las Islas de cuantiosas piezas artísticas de origen peninsular [1], desde pinturas y esculturas [2] hasta orfebrería, muebles, tejidos y bordados. En el repertorio de importaciones no escasean tampoco las obras procedentes de otros países como Portugal, Flandes [3], Italia, Alemania, y nunca será destacado bastante el estímulo que para los artistas y artesanos isleños ha supuesto la abundancia de legados venidos de la América española [4], desde donde tantas

[1] Marqués de Lozoya: *Impresiones artísticas de una excursión a Canarias.* "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", LXVII (1944), 5-14.

[2] J. J. Martín González: *La influencia de Montañés en Tenerife.* "Archivo Español de Arte", XXXII (1959), 322-324.

[3] Jesús Hernández Perera: *La Catedral de Santa Ana y Flandes.* "Revista de Historia", 100 (1952), 442-454; Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya: *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias,* tomo I, Santa Cruz de Tenerife, 1959, 43-52.

[4] Cf. Jesús Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias.* Madrid, 1955, páginas XII-XV.

generaciones de emigrantes canarios sostuvieron y sostienen constantes relaciones con el Archipiélago natal.

De todo ese tráfico artístico transmarino sobresale, tanto por su volumen y calidad como por el sensible influjo que ejerció sobre los obradores locales, el intenso comercio que en el campo de la escultura mantuvo el Archipiélago Canario con la ciudad de Génova. Pese a la pérdida de algunas imágenes y mármoles, casi todas las Islas guardan muestras eminentes de la plástica genovesa, pero Tenerife es acaso la que tuvo mayor predilección por los talleres escultóricos de la Superba, y el legado ligur a las iglesias y a las plazas tinerfeñas ha contribuído de modo perenne y monumental al más rico y preciado ornato de la Isla. De aquí la importancia e interés que ofrece la catalogación, siquiera sea provisional y forzosamente incompleta, de las esculturas genovesas llegadas a Tenerife y el estudio del influjo que sobre los artistas locales ejerció tan continuo mensaje italiano. En este terreno, los estímulos corren parejos con los ejercidos sobre toda la escultura española por los talleres y los artistas activos en Liguria, unidos al mármol universalmente codiciado de las famosas canteras de Carrara.

España y los talleres genoveses.

Por muy distintas autoridades [5] se ha insistido en la trascendencia que para la instauración del Renacimiento en la escultura española de principios del siglo XVI tuvo el foco artístico de Liguria, canalizado a través del activísimo puerto de Génova. No contó menos la estancia en la Península de escultores y marmolistas de Li-

[5] Carlos Justi: *Estudios de Arte Español,* Madrid, "La España Moderna", s. a., tomo I; Manuel Gómez-Moreno: *La escultura del Renacimiento en España,* Florencia, Pantheon, 1931; ídem: *Las águilas del Renacimiento español,* Madrid, 1941, 12-13; José Camón Aznar: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI,* "Summa Artis", vol. XVIII, 4-8; Marqués de Lozoya: *Historia del Arte Hispánico,* Barcelona, tomo III, 221-222; María Elena Gómez-Moreno: *Breve historia de la escultura española,* 2.ª edic., Madrid, 1951, 71-74; B. G. Proske: *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance,* Nueva York, 1951; José María de Azcárate: *Escultura del siglo XVI,* "Ars Hispaniae", XIII, Madrid, 1958, 17.

guria, Lombardía y de Toscana, relacionados con las canteras carraresas, que la traída de sepulcros, fuentes y retablos, como ha puesto de manifiesto el Marqués de Lozoya en un reciente libro [6] dedicado a tan fecundas relaciones. Génova, como decía Bertaux [7], ciudad y puerto del mármol, no sólo exportaba los mármoles, sino además los marmolistas.

Aunque, como señala Azcárate [8], la relación directa con obras españolas no sea fácilmente perceptible, es indudable que la gran afluencia de mármoles ligures contribuyó a imponer el gusto italiano sobre los germanismos del estilo Reyes Católicos.

Todas las piezas artísticas que puso en movimiento el comercio genovés presentan, dentro de la diversidad de personas y temperamentos de los artistas, una cierta unidad, que explica Lozoya por la concentración de brazos en torno a Carrara, en la serie de talleres escalonados entre las montañas ligures y el mar, a donde acudían escultores y decoradores de toda Italia —recuérdese entre ellos al mismo Miguel Angel—, siendo más frecuentes los del norte de la Península, y no es raro que allí encontremos a estatuarios españoles como Bartolomé Ordóñez.

El valor artístico de esta producción no resulta siempre muy sostenido, e incluso en las obras más importantes se advierte una cierta blandura amanerada que contrastaba desfavorablemente con la rudeza y vigor de los canteros góticos. Pese a que no es fácil distinguir siempre al escultor de genio del hábil cantero, la clientela española se aficionó a sus productos, y la riqueza y optimismo que en los días de Carlos V volcaba a manos llenas el oro de América, se plasma en fastuosas fundaciones, sepulturas marmóreas especialmente, en las que España tomó gusto a los grutescos y candelabros quattrocentistas, asimilando muchas veces, más que la fórmula toscana y florentina, su versión lombarda [9].

---

6 Marqués de Lozoya: *Escultura de Carrara en España.* Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957.

7 E. Bertaux: *La renaissance en Espagne et en Portugal,* "Histoire de l'Art" de A. Michel, tomo IV, París, 1911.

8 J. M. de Azcárate, *ob. cit.,* 17.

9 Mario Salmi: *L'architettura del primo rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi,* "Atti del IV convegno nazionale di Storia dell'Architettura", XVII, Milán, 1939.

La mayor parte de los talleres ligures aparecen adscritos a familias de escultores, que durante generaciones mantienen constante dedicación a la talla del mármol. Entre estas dinastías genovesas, la que más precozmente se relaciona con España es la de los Gazzini o Gaggini (también apellidados Gazini y Garrini, según Melani [10]). Dos de sus miembros, en fecha tan próxima como el primer cuarto del siglo XIX, todavía labran mármoles para Tenerife, como veremos. Los Gaggini son originarios de Bissone [11], en la vecina Lombardía, junto al lago de Lugano, pero en el siglo XV se hallan establecidos en Liguria, de donde irradiaría la familia hasta Nápoles y Sicilia. El más antiguo miembro de la dinastía en Génova, según A. Venturi [12], es un Beltrame o Beltrán, citado como arquitecto en documentos de principios del siglo XV, de quien descienden Pedro, Juan y Pace. De Pedro es hijo Pier Domenico, famoso en la Génova de mediados de siglo por la fachada interior (1458) de la capilla de San Juan Bautista en la catedral; fue discípulo de Brunelleschi y lo cita Filarete en su *Tratado de Arquitectura;* se traslada luego a Nápoles, donde Venturi lo identifica con el Domenico Lombardo que trabaja con Francesco Laurana en 1458 en el Arco de Alfonso V en el Castel Nuovo, y en 1463 se establece en Palermo, donde se le ocupa con importantes encargos y muere en 1492. Con el estilo napolitano de Domenico relaciona Azcárate [13] algunas Vírgenes, de alabastro, derivadas lejanamente de la Virgen de Prato de Giovanni Pisano, que se hallan en España: la Virgen de Teana (Villarreal, Castellón); la de la Salud, de Játiva; la de la capilla del Cristo de la catedral de Orense, y otras dos en Mallorca.

Su hijo Antonello († 1571) es el más destacado representante de la rama siciliana de los Gaggini, continuada hasta finales del siglo XVI por sus descendientes Giovanni Domenico, Giacomo y Antonino.

---

10 Alfredo Melani: *Scultura italiana antica e moderna,* 3.ª edic., Milán, Hoepli, s. a., 348-360.

11 L. A. Cervetto: *I Gaggini da Bissone e le loro opere in Genova e altrove,* Milán, Hoepli, 1904; Lozoya: *Escultura de Carrara,* 7-14.

12 Adolfo Venturi: *Storia dell'Arte Italiana,* vol. VI, *La scultura del quattrocento,* Milán, 1908; Lozoya: *Escultura de Carrara,* 10.

13 J. M. Azcárate, *ob. cit.,* 23.

Los otros vástagos de Beltrame permanecieron en Génova, y allí Juan esculpe el "portale" —el dintel característico con que se adornan las fachadas genovesas— del Palacio Quartara con un relieve de San Jorge (1457). El tercer vástago de Beltrame, Pace Gaggini, que trabajaba a fin de siglo en la Cartuja de Pavía, está estrechamente relacionado con España y es autor del sepulcro de D.ª Catalina de Ribera, en la iglesia de la Universidad de Sevilla, firmado por él en Génova. Sobrino de éste era Elía Gaggini, colaborador de Juan y de Pier Domenico. Se apellida también Gaggini el Bernardino de Bissone que labra en las primeras décadas del XVI diversos mármoles para Sevilla. La dinastía contaba en el siglo XVII con arquitectos y escultores famosos en toda la Riviera, como los hermanos Giacomo, activo a mediados del siglo, y Giuseppe, que murió hacia 1713. Contemporáneos eran los llamados venecianos Domenico († 1645) y Giambattista Gaggini (hacia 1656), que también conquistaron un puesto en la escultura ligur [14]. Todavía el neoclasicismo contó en la Superba con arquitectos pertenecientes a esta familia, como Giacomo María (1754-1812), y escultores del renombre del "cavaliero" Giuseppe Gaggini (1791-1867), cuyo arte llegaría hasta Canarias.

Con los Gaggini del siglo XVI estaba estrechamente relacionado otro clan de escultores, los Di Aprile o D'Aprile, naturales de Carona, aldea de Lugano cercana a Bissone, la patria de aquéllos. Antonio María D'Aprile firma el sepulcro de D. Pedro Enríquez de Ribera, pareja del de D.ª Catalina en la capilla de la Universidad hispalense. La familia de los Aprile estaba avecindada, desde el último cuarto del siglo XV, en Génova, donde se cita a un Jorge Di Avrile di Carona. Pietro, activo en Génova toda la primera mitad del XVI, estuvo relacionado con Miguel Angel, que le encargó estatuas para San Lorenzo de Florencia. Antonio María D'Aprile, el firmante del sepulcro sevillano de D. Pedro Enríquez, es también autor del retablo y estatuas orantes de los marqueses de Ayamonte que, del desaparecido convento de San Francisco de Sevilla, se trasladaron a Santiago de Compostela. Este mismo artista contrata en 1528, junto con Pietro D'Aprile y el antes citado Bernardino

14 Melani, *ob. cit.*, 498.

Gaggini, sobrino del primero, varios sepulcros de la familia de Ribera para la cartuja de las Cuevas, que también paran hoy en la iglesia universitaria de Sevilla. A los Aprile hay que atribuir, según Azcárate [15], el retablo y sepulcro del obispo de Escalas, D. Baltasar del Río, en la catedral hispalense, que Camón [16] asigna a los Gaggini.

Otro sepulcro genovés de mármol reúne los apellidos de los Aprile con los Della Scala: la tumba del obispo D. Francisco Ruiz, en San Juan de la Penitencia de Toledo (destruído en 1936), que labró Giovanni Antonio D'Aprile, hermano de Antonio María, en colaboración con Antonio Della Scala; en su colocación en la iglesia toledana intervino asimismo Bernardino Gaggini. Otro miembro del clan, originario también de Carona, era Pier Angelo Della Scala, citado en relación con los sepulcros de los marqueses de Ayamonte, hoy en San Lorenzo de Compostela.

Con los Aprile también aparece asociado un Antonio Di Novo, perteneciente a la dinastía de los Da Novo, igualmente ocupado en mármoles con destino a la Casa de Pilatos de Sevilla. Antonio María D'Aprile y Antonio Di Novo di Lancio contratan en 1529 una portada y cuatro ventanas para el desaparecido palacio de D. Hernando Colón en Sevilla.

Desde fecha muy temprana aparece decorando en la Sierra Nevada granadina el Castillo de la Calahorra, como jefe de un equipo en que militan españoles y genoveses, Michele Carlone. Era éste vástago de otra dinastía originaria de Rovio Val d'Intervi, también localidad del Luganesado, que contó en Génova con arquitectos, escultores y pintores de renombre, prolongando la fama familiar hasta bien avanzado el siglo XVII.

Todavía surge en el cinquecento genovés el clan Della Porta, uno de cuyos escultores estuvo también en relación con España: el

---

15 Azcárate, *ob. cit.*, 24.

16 Camón Aznar, *ob. cit.*, 24; también José Guerrero Lovillo: *Guías artísticas de España: Sevilla.* Barcelona, Aries, 1952, 46.

Pueden también incluirse como obra del taller de los Aprile los yacentes del sepulcro de los marqueses de Zenete, sobre sarcófago acaso más tardío, en la capilla de los Reyes de Santo Domingo, de Valencia, obra genovesa como apunta F. M.ª Garín Ortiz de Taranco: *Valencia Monumental,* Madrid, 1959, 74-75.

milanés Antonio Della Porta, llamado Tamagnino (el chiquillo), que trabajaba en colaboración con su sobrino Pace Gaggini tanto para Francia como en la cartuja de Pavía, y sin duda en los conjuntos que de este último guarda Sevilla. Con otros Della Porta, Giangiacomo y su hijo Guglielmo, estuvo asociado el decorador del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, Niccolò Di Corte, natural de Cima, junto al lago de Lugano; el primer trabajo conocido de Niccolò Di Corte era una fuente encargada para España, obra en la que le ayudó Antonio Sormano, y Melani dice que Pace Sormano era asimismo colaborador de Niccolò. Eran los Sormano otra de las familias de escultores establecidas en la Riviera, en Savona.

A todas estas dinastías de los Gaggini y los Aprile, los Della Scala y los Della Porta, los Carloni y los Di Novo, los Sormano y Di Corte, hay que agregar la presencia en tierra ligur de escultores procedentes de otras regiones que a Carrara acudieron en el primer cinquecento en busca de mármoles para España, como el florentino Domenico Fancelli, que labró sepulcros de hornacina para Sevilla —el del cardenal Hurtado de Mendoza en la catedral— y tumbas reales exentas para Avila —la del infante D. Juan en Santo Tomás— y Granada, el de los Reyes Católicos, que, iniciados en Carrara y embarcados en Génova, fueron instalados por su propio autor en las citadas iglesias españolas [17]. Lo mismo hay que decir de las magnas creaciones de Ordóñez, el sepulcro de los reyes D.ª Juana y D. Felipe, los de los Fonsecas en Coca, y el destruído del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares.

La importación de mármoles genoveses llegó a su auge en España bajo Carlos V, pero no decreció mucho en los años siguientes. No se ha estudiado con tanto interés la traída a nuestra Península de obras de arte ligur en los siglos XVII y XVIII, pero, sin que su influjo sobre el arte español haya sido tan marcado como el de los sepulcros y retablos del primer cinquecento, no dejan de esparcirse por todo el país los productos artísticos de la activa Génova, que sigue siendo la puerta de Italia. Por ella pasarían en el XVI escultores como Fancelli y Ordóñez, Alonso Berruguete y tantos otros,

[17] Cf. además de la nota 5, Jesús Hernández Perera: *Escultores florentinos en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957, 8-15.

pintores, sobre todo, que hacían el viaje a Roma. De allí haría venir Felipe II a decorar las bóvedas del Escorial al pintor manierista Luca Cambiaso. En el Palacio de El Viso ocupó el marqués de Santa Cruz, además de a Juan Bautista Castello el Bergamasco, a un maestro Domenico de Génova, citado por Ponz [18] en 1571, y de Génova proceden, según el mismo autor, las pizarras, que los italianos llaman "lavagne", con que se revisten escalones, chimeneas y otros ornatos de las puertas y ventanas del citado palacio.

En el siglo XVII, Génova fue por algunos años el lugar de trabajo de los colosos flamencos Rubens y Van Dyck y por allí embarcó nuestro D. Diego Velázquez. Los mármoles ligures siguen proporcionando, durante toda esta centuria, riqueza a los más diversos edificios españoles. Recordemos los relieves y los jaspes, traídos de Génova según Ponz [19], que adornan el trascoro de la catedral de Sevilla, labrados en el siglo XVII. Jaspes y mármoles al gusto del XVII tiene el convento de Madre de Dios de Baena (Córdoba). El púlpito de la catedral de Segovia es, seguramente, trabajo genovés de mediados de ese siglo; lo regaló al convento de San Francisco de Cuéllar algún duque de Alburquerque, a juzgar por las armas que ostenta, y es obra en jaspe de diversos colores, que al centro del ambón lleva un relieve de la Inmaculada flaqueado por otros de los Evangelistas [20], no diverso en estilo del púlpito de la catedral de Génova. Aunque no sea esta ciudad su centro de actividades, recordemos que de Carrara eran Pietro Tacca y Giuliano Finelli, tan ocupados por los Austrias españoles.

A fines del siglo XVIII, la importación de mármoles de Carrara vuelve a adquirir el ritmo de los días de Carlos V. Bajo Felipe V, y aún más en los reinados de sus hijos Fernando VI y Carlos III, se acude a menudo a Génova. Además de Madrid, Toledo enriquece su catedral con el archifamoso y discutido "Transparente" de Narciso Tomé (terminado en 1732), y en los teatrales efectos de esta barroca empresa cuentan superlativamente las estatuas, hechas en

---

18 Antonio Ponz: *Viaje de España,* edición Aguilar, Madrid, 1947, 1.398.

19 Ponz, edic. cit., 771.

20 Santiago Alcolea: *Guía artísticas de España: Segovia y su provincia.* Barcelona, Aries, 1958, 70.

Carrara, como asegura Ponz [21]. Este autor dedica, con tal motivo, párrafo especial a los talleres carrareses, en los que la tarea de los marmolistas se cifraba no sólo en rebajar y desbastar los bloques solicitados a medida, sino además en tallar estatuas, jarrones y otras cosas destinadas al comercio. De sus "infelices oficinas", dice, procede el gran surtido que se halla desparramado por los jardines y palacios de toda Europa. Si se les pide, son capaces de labrar esculturas de mayor empeño, siempre a precios comerciales.

Otro gran conjunto dieciochesco decorado con mármoles de Carrara, del que me ocuparé más abajo, es el retablo mayor de la catedral de Cuenca, que en 1751 trazó Ventura Rodríguez y tiene relieves y estatuas de mármol labradas en Génova [22].

Una de las decoraciones marmóreas más suntuosas de la Península en el siglo XVIII puede admirarse en el interior del monasterio portugués de Mafra, iniciado en 1717, donde el rey Juan V de Braganza rivalizó en magnificencia y riqueza con El Escorial de Felipe II. Bajo la dirección del gran arquitecto Federico Ludwig, un equipo de escultores capitaneado por Alessandro Giusti, entre los que se contaban muchos italianos, intervino en el revestimiento de la iglesia, y de esa escuela surgió el magno escultor lusitano Joaquín Machado de Castro [23]. Después de haber morado en Cádiz, por esos años moría asesinado en Lisboa el joven escultor genovés G. B. Maragliano [24], de cuyo padre me ocuparé a propósito de varias obras esculpidas para Tenerife.

También en Levante, por su mayor proximidad a Italia, es dable encontrar numerosas esculturas importadas de Liguria, que alternan en Murcia con las napolitanas [25]. Pero la ciudad española que

---

21 Ponz, edic. cit., 44. Sobre estatuarios itálicos en España en esta centuria y en la siguiente, véase Enrique Pardo Canalís: *Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España,* "Archivo Español de Arte", XXVII (1955), 97-115. Como naturales de Génova se cita en este trabajo a Juan Domingo Olivieri, Antonio Capellano, Santiago Baglieto, los Silici, más otros varios de Carrara.

22 Ponz, *ibidem,* 251.

23 Lozoya: *Historia del Arte Hispánico,* IV, 432-434.

24 Melani, *ob. cit.,* 505.

25 José Sánchez Moreno: *Vida y obra de Francisco Salzillo,* Murcia, 1945, 69-71.

todavía hoy puede ofrecer un museo sobresaliente de mármoles e imágenes genovesas, en cierto modo comparable al legado que Génova dio a Canarias, es Cádiz.

Al transferirse en 1717 a Cádiz el monopolio del comercio de Sevilla, la atracción que ejerce el puerto gaditano sobre mercaderes y banqueros la convierte en una de las ciudades más opulentas de la Península. Ya desde fines del siglo anterior muchos flamencos y genoveses se instalan allí, además de los que desde el siglo XV poblaban la ciudad, y bien pronto, dice César Pemán [26], acumulan grandes riquezas, traducidas en construcciones magníficas. Llevan flamantes escudos las casas recién construídas, como las de los Boquin de Bocanegra y otras familias, pronto enlazadas con los linajes locales. Entre ellas sobresale la de los genoveses Cibo de Soprani, los Sopranis gaditanos, que durante varias generaciones rigen hegemónicamente los destinos de la ciudad. Esta misma familia cuenta en Canarias con rama de larga permanencia y múltiples enlaces en el Archipiélago. Recordemos también que a través de los comerciantes genoveses de Cádiz Diego Cornelissen y Jácome Porrata el cabildo catedral de Las Palmas de Gran Canaria encargaba a Andalucía y a Génova egregias piezas de plata [27].

Los genoveses avecindados en Cádiz no pierden contacto con su patria nativa y a su gestión se debe mucho del mármol con que se adorna la hermosa catedral de Vicente Acero. Los barrocos altares todavía llamados "de los genoveses" en la catedral vieja (1671) y en Santo Domingo proclaman la fama de que gozaban en la ciudad los marmolistas de Génova, a los que se deben otros conjuntos, como el retablo mayor de la citada iglesia dominicana (1694), el de la capilla del Camino o el del sagrario de San Felipe Neri, ya del XVIII, costeados por los acomodados comerciantes italianos o por las propias corporaciones, imponiendo el gusto por las columnas salomónicas de mármol y por la estatuaria de los discípulos ligures de Bernini, lo que da a Cádiz carácter tan diferente del resto de Andalucía. Incluso otros gaditanos no oriundos de Génova adornan con mármoles y columnas salomónicas las fachadas de sus mansiones, como el opulento caballero D. Diego de Barrios, construc-

[26] César Pemán y Pemartín: *El Arte en Cádiz,* Madrid, 1930, 21-22.

[27] Cf. Jesús Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias,* III, 160.

tor [28] de las dos portadas particulares más suntuosas de Cádiz: la de la plazuela de San Martín (1686) y la Casa de las Cadenas (1693).

Además de las grandes máquinas citadas conserva Cádiz buen número de esculturas sueltas de origen genovés. Pemán [29] elogia como excelente obra genovesa el relieve de alabastro con el *Extasis de Santa Catalina de Génova* que preside la Sala Capitular de la catedral. En el mismo templo se exhiben las grandes estatuas marmóreas de *San Pedro* y *San Pablo* (1672), un tiempo en la catedral vieja, de las que es autor el genovés Stefano Fruco. Del mismo gusto cree Pemán los *Triunfos* de los Santos patronos Servando y Germán (1705) a la entrada del puerto; de *San Francisco Javier,* en el Seminario, y el de la *Inmaculada* en el patio de Capuchinos. De 1761 es otro monumento de mármol sobre alto pedestal, el de la *Virgen del Rosario* en el patio del Hospicio. Del siglo XVIII y muy barroco es el *Angel Custodio* de la parroquia castrense, policromado y firmado por Nicolás Fumo. Otro *Angel Custodio* se dice talló para San Juan de Dios el genovés Antonio María Maragliano [30]. De influencia ligur parece a Pemán el magnífico lavamanos de mármol en la sacristía de Santa María, como otros lavabos del mismo material en otros templos. Anotemos, por último, los bellos púlpitos de jaspes, como los de San Francisco y del Carmen, los mejores, adornados con estatuas y relieves.

Después de la Guerra de la Independencia, tras la creación de los cementerios al suprimirse desde Carlos III los entierros en las iglesias, la importación de mármoles genoveses prefirió los monumentos funerarios. A más de que su valor artístico decrece extraordinariamente, la participación del escultor es menos relevante que la del simple cantero. Pero no faltan monumentos de otra índole, como estatuas mitológicas, fuentes de mármol, obeliscos conmemorativos, etc., que lo mismo quedan en Barcelona o en Madrid, que atravesando el mar se instalan en las plazas de La Habana o

---

28 César Pemán: *Arquitectura barroca gaditana. Las casas de Don Diego de Barrios,* "Archivo Español de Arte", XXVIII (1955), 199.

29 Pemán y Pemartín: *El Arte en Cádiz,* 61-62; Ponz, *ob. cit.,* 1.565-1.568.

30 Suboff en Thieme-Becker: *Allgemeines Lexicon der bilden den Künstler,* XXIV, 49-50.

en los templos del Perú, como el retablo de mármoles encargado a Génova en 1872 por los herederos del obispo Goyeneche para la catedral de Arequipa [31]. Tendré ocasión de hablar de dos monumentos labrados para Lima y Puerto Rico por el escultor genovés Canessa, muerto en el presente siglo.

Esta incompleta enumeración, que apenas da idea del cuantioso legado escultórico que a Génova debe nuestro país, es índice del ininterrumpido contacto que en este campo, como en el político y mercantil, sostuvo España con la Superba. Las Islas Canarias confirman con reiterados ejemplos la importancia que tuvieron estas fecundas relaciones.

Los genoveses y Tenerife.

No es mera casualidad el que una de las Canarias, Lanzarote, lleve el nombre de un navegante genovés, Lancelotto Malocello, que antes de 1339 arribó a las islas orientales, redescubriendo el Archipiélago, enteramente olvidado en la Alta Edad Media [32].

Los genoveses, como es sabido, estuvieron ligados desde muy pronto a las empresas marítimas castellanas gracias a su especial vocación marinera. Su predominio naval en Castilla y Portugal arranca de fecha tan temprana como 1113, desde que Maestro Ogerio [33] construyó las primeras naves de guerra que la historia recuerda sobre la vertiente atlántica de la Península Ibérica, la flota

---

31 Lozoya: *Historia del Arte Hispánico,* V, 209.

32 Elías Serra Ráfols: *Lancelotto Malocello en las Islas Canarias,* "Actas do Congreso Internacional de História dos Descobrimentos", vol. III, Lisboa, 1961, 3-4 de la separata; ídem: *Los portugueses en Canarias,* La Laguna, 1941, 10-12.

A la expedición de Lancelotto habían precedido otros genoveses, los hermanos Vivaldi, que no regresaron a Génova de su viaje de 1291; véase Antonio Rumeu de Armas: *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias,* Madrid, 1947, tomo I, 7-8 y bibl. anterior.

Otros aspectos en Charles Verlinden: *Le influenze italiane nella colonizzazione iberica (uomini e metodi)*, "Nuova Rivista Storica", XXXVI, 3-4 (1952), 7.

33 Roberto López: *Il predominio economico dei Genovesi nella Monarchia spagnola,* "Giornale Storico e Letterario della Liguria", 1936, 6 de la separata.

del arzobispo compostelano Gelmírez. Aunque no intervinieron navíos genoveses en la armada de Ramón Bonifaz que ayudó a San Fernando en la reconquista de Sevilla, en 1292 Benedetto Zaccaria cooperó con Sancho IV en la gran victoria de Tarifa. Desde entonces, dos familias genovesas, los Boccanegra y los Pessagno, se transmitieron durante más de un siglo el cargo de almirante general de Castilla y Portugal, respectivamente. Al final de la Edad Media, las naves genovesas hubieron de sopoortar la fuerte competencia de los catalanes y mallorquines, a quienes los monarcas castellanos ocupan en más de una empresa. Pero al frente de la magna andadura castellana de todos los siglos, el descubrimiento de América, Cristóbal Colón unirá en puente ilusionado las Islas Canarias con el Nuevo Mundo. Abundando en esta estrecha cooperación, desde 1528 Andrea Doria obtiene de Carlos V el generalato de las galeras de España y el cargo perdura en la familia Doria, como en otras dinastías genovesas, los Sauli, los Negrone, los Imperiale, los Grimaldi, los De Mari. Recordemos en el terreno militar el papel desempeñado al frente de los Tercios de Flandes por un genovés, Ambrosio Spínola, el expugnador de Breda.

El ascendiente genovés en la Península Ibérica no fue tanto militar como económico. Los genoveses, dice Roberto López [34], eran más numerosos y más ricos en el extranjero que en su propia ciudad. Sólo en Castilla se contaban, a principios del siglo XVII, casi 10.000, cuando no llegaba Génova entonces, incluídos los forasteros, a 70.000 habitantes. Todavía Mallorca y Aragón contaron con colonias más numerosas, y no sólo en ciudades italianas como Milán y Nápoles abundaban los genoveses, sino hasta en Amberes. Tan copiosa penetración se basaba en la hábil política mercantil de la Superba, cuya superioridad técnica y avanzada organización de los negocios permitió a Doria obtener el tratado de 1528, que concedía a los genoveses libertad de comercio en todos los Estados de los Austrias, en paridad con los mismos españoles.

Tal situación de privilegio venía respaldada por una inteligente política naval, que había dado a Génova el predominio de su bandera sobre las de Pisa, Barcelona y Marsella en el Tirreno y, tras

[34] Idem, *ibidem*, 3.

frecuentar las costas mediterráneas hispánicas, al fin del siglo XIII irrumpe en el Atlántico, estableciendo a principios de la inmediata centuria líneas regulares entre Italia, España y Flandes. La crisis de Oriente empujó hacia el Mediterráneo occidental y el Océano a toda la marina genovesa, y los descubrimientos colombinos proporcionaron buena oportunidad a los particulares genoveses para surcar el gran mar. El mismo gobierno de la República acordaba en 1517 anticipos a cuantos construyeran grandes galeras para América. Con los acuerdos firmados con España por Doria vino la máxima prosperidad de la marina genovesa [35]. Durante todo el siglo XVI y principios del XVII pudo decirse que el corazón de las comunicaciones terrestres y marítimas del Imperio Habsburgo estaba en Génova. Su privanza declinó cuando decayó el poderío español, y tanto la competencia holandesa e inglesa, como el resurgimiento de la marina francesa, la acorralaron, cediendo a Liorna parte de su antiguo esplendor.

A las prestaciones de la flota hay que sumar de modo muy eficaz la solidez de su política dineraria. Carlos V solicitaba empréstitos a famosos banqueros alemanes, como los Welser y los Fugger, pero su acuerdo con Doria proporcionó a los banqueros genoveses pingües operaciones [36], que se incrementaron con Felipe II al separarse España del Sacro Romano Imperio. No es exagerado afirmar que en esos años fueron árbitros, en cierta manera, de la política hispánica el Banco de San Giorgio y particulares como los Centurione (que en una ocasión prestaron al rey diez millones de ducados), los Invrea, los Pallavicini, los Spínola o los Grimaldi, apellidos todos genoveses, por su control sobre las finanzas españolas en asientos y juros. Es cierto que las bancarrotas produjeron penosos sacrificios, pero las compensaciones no dejaban de ser remuneradoras, como el monopolio de la sal otorgado en 1575 por Felipe II y los impuestos sobre bienes eclesiásticos. No es necesario insistir

[35] Charles Verlinden: *Les influences italiennes dans l'économie et dans la colonisation espagnoles à l'époque de Ferdinand le Catholique,* "V Congreso de Historia de la Corona de Aragón", III, Zaragoza, 1954, 275.

[36] Sobre los genoveses y la industria de la seda en España véase Ramón Carande: *Carlos V y sus banqueros,* Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1949, II, 323.

sobre el pago de intereses por los subidos empréstitos a la Corona, contra el oro y la plata de América, que proporcionó a los genoveses grandes ganancias. Las cifras dadas a fines de siglo por el embajador Vendramin —24.000.000 de ducados en sesenta y cuatro años, por 56.000.000 sólo que quedaron en España— son bien elocuentes. Y aunque el monarca intentó desviarlo hacia los portugueses, éstos acaban por depender de manos genovesas, siempre bien pertrechadas en las grandes ferias internacionales. Anotemos, por último, que el comercio con América fomentó en Sevilla [37] una numerosa colonia genovesa, y que buena parte de sus ingresos provenía de la trata de esclavos, monopolio que en 1601 Felipe III concedía a un portugués, pero que al independizarse Portugal en 1663 volvió a manos ligures [38].

La conquista de Canarias quedaba finalizada por Castilla al término del siglo XV y no sin intervención de manos y dinero genoveses. Gracias a sus ofertas de dinero se consuma la conquista de La Palma, y lo mismo ocurre en la de Tenerife. Las posibilidades mercantiles de las Islas recién conquistadas atraen pronto a otros comerciantes genoveses que en el primer momento no habían arriesgado dinero para domeñarlas. Y al punto surge una colonia, cada vez más numerosa. La Srta. Manuela Marrero ha señalado en un trabajo muy sugerente [39] el papel jugado por los genoveses en la conquista y colonización de Tenerife. Por su actuación junto al Adelantado D. Alonso Fernández de Lugo sobresale Mateo Viña, que tuvo rango de conquistador y descendencia ilustre en la familia Lugo-Viña, entre otras. Tras él vienen más genoveses que se esta-

[37] P. Gribaudi: *Navigatori, banchieri e mercanti italiani nei documenti degli archivi notariali di Siviglia,* "Bolletino della Società Geografica Italiana", 1936; R. Almagia: *Comercianti, banchieri ed armatori genovesi a Siviglia nei primi decenni del secolo XVI,* "Rendiconti Acad. dei Lincei", 1935; Hipólito Sancho de Sopranis: *Los genoveses en Cádiz antes de 1600,* Sociedad de Estudios Históricos de Jerez de la Frontera, 1939, cuad. 4; ídem: *Los genoveses en la región Gaditano-Xericiense de 1460 a 1500,* "Hispania", VIII (1948), 355-402.

[38] R. López, *art. cit.,* 8.

[39] Manuela Marrero: *Los genoveses en la colonización de Tenerife, 1496-1509,* "Revista de Historia", 89 (1950), 52-65.

blecen asimismo en la Isla con fijeza: son Cristóbal de Ponte, de quien descenderán los futuros marqueses de Adeje y de la Quinta Roja; Bautista Ascanio, también tronco de los actuales Ascanios distribuídos por las Islas; y Tomás Justiniano. A estos ricos genoveses se agregan algunos parientes, como Diego Negrón o Di Negro, sobrino de Ascanio, y buen número de transeúntes, que visitan la Isla sin perder contacto con otros centros de negocios, entre los que descuellan Cosme y Francisco Riberol, vecinos de Cádiz y Sevilla, que tratan igualmente con el Adelantado. Procurador de los Riberoles es otro genovés, Jácomo Cacaña, documentado como mercader de esclavos. Esteban Menton parece dedicarse a comprar ropa. En la nómina confeccionada por la Srta. Marrero, que comprende datos entre 1496 y 1509, figuran como vecinos de Tenerife unos siete genoveses y otros once estantes o transeúntes, más otros varios en Gran Canaria y La Palma. Las actividades mercantiles e industriales abarcan la fabricación de azúcar, la orchilla, los cereales y el siempre lucrativo negocio de esclavos, además de las funciones específicas de la banca.

Por etapas y enlaces sucesivos, estos primeros genoveses, pronto incorporados al gobierno de la Isla como regidores y síndicos, se duplican, y nuevos apellidos ligures se instalan en Tenerife. Con los Benítez de Lugo, parientes del Adelantado, entronca el también conquistador Domenigo Grimaldi Rizo, noble patricio de Génova, y de los Benítez de Lugo Grimaldi quedará larga descendencia. Otra de las casas originarias de la República de Génova es la de Franchi, en la que recaerían los marquesados del Sauzal y de la Candia; a poco de la conquista se estableció en La Orotava su primer representante, Antonio de Franchi Luzardo, entroncando sus descendientes del siglo XVIII con los Cólogan, de origen irlandés. Los Justiniani enlazan con los Lercaros, también genoveses establecidos antes en Gran Canaria, formando en Tenerife, desde fines del siglo XVI, la familia Lercaro-Justiniani, cuyos miembros se hicieron inscribir sucesivamente en el Libro de Oro de la nobleza genovesa, y enlazan además con la casa de Ponte. También dentro del siglo XVI se avecindan en Tenerife los Cibo de Sopranis, ya asentados en Cádiz, e igualmente enlazan con otros linajes italianos como los Gentile. Otros apellidos de ascendencia genovesa, como Cairasco,

Interián, Doria, Calimano, Poggi, Saviñón, Leardo, Pinelo, Colombo, se unen a los precedentes [40] durante aquella centuria y la siguiente.

En el siglo XVIII la presencia de genoveses en Tenerife es constante. Los Mongioti o Mongeotti, de los que alguno desempeña el consulado de la República de Génova en el primer tercio de la centuria, se relacionan con varias familias de La Laguna [41]. Y con los Logman, de origen alemán, enlaza, a mediados del XVIII, D. Nicolás Bignoni y Dagnino, noble patricio de Génova [42]. Tenían casa en la capital de la Isla los Da Pelo o Dapelo, marinos de la carrera de Indias. En la matrícula de extranjeros radicados en Tenerife en 1791 que confeccionó el corregidor D. Joaquín Bernard y Vargas, dada a conocer por Ruiz Alvarez [43], constan en esta fecha siete naturales de Génova, apellidados Lavaggi, Benvenuti, Lara, Real, Roldán y Chano, cuyas profesiones van desde mercaderes y sastres a escribientes y marineros.

La lista aún podría aumentarse si no bastara con los apellidos genoveses aquí transcritos para corroborar la activa vinculación de los hijos de Génova con la vida tinerfeña en los pasados siglos. La colonia tomó parte destacada en las construcciones y viviendas de las ciudades, y Manuela Marrero [44] recuerda la distinción de la casa que Tomás Justiniano se había hecho edificar en La Laguna, utilizada, como la mejor residencia de la ciudad, por el inquisidor mayor en 1506 y el juez de residencia D. Lope de Sosa, huéspedes distinguidos de la capital insular. La casa de los Lercaro-Justi-

---

40 Para la genealogía de estas familias, Francisco Fernández de Bethencourt: *Nobiliario de Canarias*. Ampliado por una junta de especialistas, La Laguna, J. Régulo, 1952-1954, tomos I, II y III, passim. También Hipólito Sancho de Sopranis: *Los Sopranis en Canarias, 149?-1620,* "Revista de Historia", 95-96 (1951), 318-336.

Sobre los Colombo en las islas véase Alejandro Cioranescu: *Colón y Canarias,* La Laguna, 1959, 210 ss.

41 José Antonio de Anchieta: *Diario, 1731 a 1767,* Ms. 83-2/21 Biblioteca Universitaria de La Laguna, fol. 43 v., 110 v. y 114 v.

42 Fernández de Bethencourt, *ob. cit.,* II, 925.

43 Antonio Ruiz Alvarez: *Matrícula de extranjeros en la isla de Tenerife a fines del siglo XVIII,* "Revista de Historia", 105-108 (1954), 102-111.

44 M. Marrero, *art. cit.,* 63.

niani, en la calle de San Agustín, es hoy uno de los más rancios y hermosos ejemplares del bajo Renacimiento en La Laguna y, si bien más tardía, no es menos suntuosa la de la misma familia en La Orotava, hoy albergue de excelentes esculturas de arte genovés, como veremos.

De la temprana relación del arte canario con los genoveses da fe el concierto que, ante el escribano Cristóbal de San Clemente, firman los mercaderes genoveses estantes en Las Palmas en 1518 con los frailes franciscanos de la ciudad, en virtud del cual se comprometen a la entrega de cierta suma para la fábrica de la capilla mayor del convento a cambio de que se les concediera bóveda sepulcral para ellos y sus connacionales en la nave de la iglesia [45]. Aquel año habían contratado los frailes la construcción del templo con el maestro cantero sevillano Pedro de Llerena [46], que desde catorce años antes había venido de Sevilla a edificar la catedral de Las Palmas. En el contrato firmado por Llerena en Sevilla en 1504 comprometiéndose a construir la catedral, dado a conocer por Enrique Marco Dorta [47], aparece el genovés Francisco Riberol, arriba nombrado como estante en Tenerife por aquellos años. Desgraciadamente, no se ha conservado la fábrica de Llerena en San Francisco, incendiada en 1599 por el holandés Van-der-Does [48], pero los genoveses conservaron allí la bóveda sepulcral, en la que yacía desde 1563 Jerónimo Lercaro, primero de este apellido que se estableció en Gran Canaria [49].

La primera vez que desde Canarias se pide a Génova una pieza esculpida en mármol fue, según mis notas, en 1529. En la sesión celebrada por el cabildo catedral de Las Palmas el lunes 7 de junio de este año, se acuerda adquirir en Génova una pila de mármol

---

45 A. Millares Torres: *Anales de las Islas Canarias,* Las Palmas, 1877, Ms. en el Museo Canario.

46 Véase Jesús Hernández Perera: *Sobre los arquitectos de la Catedral de Las Palmas, 1500-1570,* "El Museo Canario", 73-74 (1960), 266-267; Rumeu de Armas, *ob. cit.,* II, 289.

47 Enrique Marco Dorta: *Pedro de Llerena, arquitecto de la Catedral de Las Palmas,* "Revista de Historia Canaria", 121-122 (1958), 123-127.

48 Rumeu de Armas, *ob. cit.,* II, 881.

49 Fernández de Bethencourt, *ob. cit.,* I, 520-521.

igual o mayor que la de la catedral de Cádiz [50]. Tampoco se ha conservado tan antiguo ejemplar, que pereció en el saqueo del pirata holandés, pero la referencia a la pila de Cádiz es seguro la debían los canónigos a algún comerciante genovés activo en ambos puertos.

La pila bautismal más antigua de cincel genovés que conozco en las Islas no está en Gran Canaria: es la de la parroquia del Salvador en Santa Cruz de La Palma, anterior a 1600, y parece obra muy típica de los marmolistas carrareses, decorada su taza gallonada con relieves, querubes y guirnaldas, cuyo conjunto corona una estatuíta del Bautista [51].

Pieza famosa de procedencia genovesa en la catedral de Las Palmas es la gran lámpara de plata suspendida en la nave central, que de Génova hizo venir en 1678 el obispo García Jiménez, obra de tamaño y peso excepcionales, en cuyo encargo se prefirió la ciudad italiana en desventaja de Sevilla, adonde primero se había acudido, y que dejaría larga estela en la orfebrería insular [52].

Esta predilección por el arte genovés prende también en la cercana isla de Tenerife, in crescendo en los siglos inmediatos, como pasamos ahora a ver en las numerosas esculturas en mármol, madera policromada, plata y marfil que hasta nuestros días guarda la isla mayor del Archipiélago, acicate y estímulo, como también lo fue la lámpara genovesa citada, para muchos logros del arte canario.

El Belén de la Colección Lercaro.

La fama del gran escultor murciano Francisco Salzillo y la admiración que suscita su pintoresco y mágico Belén, atractivo del Museo Salzillo de Murcia, pueden fundamentar la opinión de que la aparición de esta imaginería navideña sólo data en España desde

---

[50] Actas capitulares de la catedral de Las Palmas, lib. III, fol. 32: "lunes 7 junio 1529, mandaron al señor mayordomo de la fábrica el maestrescuela que enbie por una pila de mármol a Génova conforme a la de Cádiz o algo mayor para lo qual le dieron comysión".

[51] Se reproduce como del siglo XVI en Dacio V. Darias y Padrón, José Rodríguez Moure (†) y Luis Benítez Inglott: *Historia de la Religión en Canarias*, I, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Cervantes, 1957, fig. 86.

[52] Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias*, 156-163 y fig. 44.

la segunda mitad del siglo XVIII y que por sugerencias del taller paterno, del napolitano Nicolás Salzillo, a Nápoles tomó el artista la idea originaria de su escultórico Nacimiento [53].

No fue Nápoles, sin embargo, la única ciudad italiana donde los *Belenes* formados por figurillas esculpidas en madera o en cera policromada acreditaron talleres especializados en este género plástico, que España acogió con entusiasmo, renovando una tradición que contaba en nuestro suelo con reiterados y bellos ejemplos, nacidos al socaire de toda la imaginería policromada hispánica. También Liguria, donde la estatuaria en madera corrió en muchos casos pareja de la escultura en mármol y que, en menor tamaño, emula en primor las labores de marfil, produjo cuantiosos "Presepi", que rivalizan en colorido y abigarramiento con los Nacimientos napolitanos. Génova, que en los siglos XVII y XVIII, comenta Melani [54], se asemeja a Nápoles en la abundancia, y los pesebres de madera napolitanos fraternizan con los Belenes genoveses, logró también reputación en sus Nacimientos diminutos, que en más de una ocasión salieron de los lindes de la Liguria, solicitados por extranjera clientela.

Un bello ejemplo de "Presepio" de madera policromada de mano genovesa puede admirarse en Tenerife. A la ingenua y menuda belleza de sus figurillas debe agregarse el interés de su temprana fecha, bastante anterior a muchos de los Belenes partenopeos existentes en España y, desde luego, al famoso de Francisco Salzillo en Murcia. Lo guarda en su vitrina original la Sra. D.ª Eugenia Lercaro, viuda de Fernández, en La Orotava [55] (lámina I).

El apellido Lercaro —de la rama Lercaro-Justiniani a que arriba me he referido— justifica que esta galería de esculturas genovesas comience por varias piezas de su pertenencia. El contacto frecuente que con Génova tuvo esta familia, que de generación en generación cuidó de no romper los lazos que la ligaban a la Superba y asentó en los registros de la nobleza genovesa los nombres de sus

53 Cf. Juan Torres Fontes: *Guías de los Museos de España, X, Museo Salzillo (Murcia)*, Madrid, 1959, 49-51.

54 Melani, *ob. cit.*, 497-498.

55 Agradezco a la Sra. Lercaro su amabilidad al permitirme estudiar las esculturas genovesas de su colección y consultar su archivo.

ANÓNIMO GENOVÉS: *Belén*, conjunto y pormenor de la *Adoración de los Pastores*. (principios del siglo XVIII). Colección Lercaro. La Orotava.

LÁMINA II

TALLER GENOVÉS: *Púlpito* de mármol y jaspe (1736). Iglesia de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

miembros nacidos en Canarias, fue también vehículo constante de obras de arte que no sólo enriquecieron sus rancias casonas de La Laguna y La Orotava, sino también los templos tinerfeños desde fecha bien temprana.

La más antigua obra de arte genovés que conozco en Tenerife es precisamente un precioso *Crucifijo* de marfil existente en la citada colección Lercaro, de La Orotava (alto, 67 cm.). Está fechado en 1652 y firmado con las iniciales J. C. T. grabadas, que no he logrado identificar en la escasa bibliografía de que dispongo. Se trata de un relicario, ya vacío, constituído por una caja cilíndrica, horadada por cuatro ventanales elípticos, y encerrada en un templete que forman cuatro columnillas torsas sobre basamentos decorados con rosetas y prolongadas en sendas perillas por cima de la cornisa, de la que arranca una esbelta cruz también de marfil, a la cual se arrosca una serpiente. El árbol de la cruz, muy prolongado y recorrido por cinta ondulante en toda su longitud, lleva brazos muy cortos rematados en perillas y sostiene un Cristo agonizante, de brazos poco separados, como es frecuente en los crucifijos de mediados del siglo XVII, cercano al que suele llamarse Cristo jansenista y cultivaron Rubens y el mismo Velázquez, en talla primorosa y musculatura estudiada y prominente, suspendida de tres clavos. Por la finura de su decoración, la labra cuidadosa del cuerpo del Cristo en agonía, la serpiente y la calavera aplicada junto a la base de la cruz, debe reputarse como excelente trabajo de Génova y uno de los marfiles más notables de arte europeo que puedan admirarse en Canarias.

Algo más tardía, fechable hacia el primer cuarto del siglo XVIII, posee la misma propietaria otra escultura de la *Inmaculada,* esta vez en madera policromada y dimensiones algo menores que la altura de la cruz de marfil (alto, 38 cm.). La peana presenta tres cabecitas aladas y una media luna, sobre la que se eleva una figurilla de María, perdidas las manos, arropada en túnica blanca y mangas rojas asomando entre ampuloso y verde manto, que imprime al conjunto un ritmo helicoidal. El rostro redondo, algo girado a la izquierda y con deterioros en la carnación, lo animan ojos azules y cabellera dorada. Parece también talla anónima genovesa, tal vez cercana al estilo o escuela de Antonio Maragliano, de quien vere-

mos luego varias muestras. Es lástima no se haya preservado intacta la policromía.

Consta en el archivo familiar [56] que a principios del siglo XVIII había traído de Génova un *Nacimiento* y lo tenía instalado en su residencia de La Laguna el caballero D. Diego Lercaro-Justiniani y Urtusáustegui († 1726). Es el mismo que se conserva actualmente en La Orotava. Protegido por una vitrina y asentado sobre sencilla mesa, se despliega el Belén ante rocoso paisaje casi cortado a pico, que sirve de solar a una diminuta ciudadela amurallada sobre la cual brilla la estrella de los Magos, ondulando como sierpe su cola de cometa. Ante el acantilado pétreo, por cuyos vericuetos descienden hasta media docena de pastores —alguno atraviesa un puente—, acompañados de asnos, terneros, perros, cabras y ovejas, representados por su lejanía a escala menor (unos 10 cm. de altura media) que el resto de las figuras dispuestas en primer plano, se ordenan otras dos docenas de personajes (alto aproximado, 20 cm.) que componen dos escenas sin solución de continuidad: la *Adoración de los Pastores,* a la derecha del espectador (lámina I); la *Adoración de los Reyes,* a la izquierda. En ambas se repite la Sagrada Familia, alojada en sendos abrigos de la roca, a cuya cornisa se adhieren entre nubes angelitos desnudos y cabecitas aladas de querubes. En la primera, el Niño Jesús se reclina en diminuto pesebre; en la Epifanía recibe el homenaje de los Magos sentado en las rodillas maternas. Las dos figuras de San José demuestran en su barroca actitud y ademán declamatorio especial cuidado, sensible en el modelado de barba y cabellera. Todos los pastores acercan ofrendas en ademán marcial, que reiteran al lado siniestro los tres Reyes y sus pajes, vestidos con casacas de alegre policromía y anchos sombreros o turbantes orientales. El conjunto respira animación y colorido, y las actitudes, no exentas de graciosa anticipación rococo, acusan refinamiento y elegancia. El estilo refleja indudablemente la manera coetánea de la escultura genovesa en gran tamaño. En los rostros y movimiento de las figuras asoma el acento abigarrado y la gracia musical que impuso en la estatuaria ligur en madera el ilustre imaginero Antonio María Maragliano,

[56] Archivo de la Casa de Lercaro, La Orotava, leg. de inventarios. Doy las gracias a D. José Lugo y Méndez por sus amables indicaciones.

de quien guarda la isla de Tenerife algunas obras eminentes, famoso también por sus Belenes, como recuerda Melani [57].

Este mismo autor cita como especialista de "presepi" dieciochescos en Liguria a Girolamo Pittaluga de Sampierdarena, a quien llama valentísimo animalista y maestro estimado por otros maestros célebres. El género contaba en Génova con precursores en el XVI, como Niccolò Roccatagliata, apreciado por el Tintoretto como escultor en figuritas lígneas de Nacimiento; y en el XVII, como Giovambattista Gaggini (hacia 1656, arriba citado), maestro de Marco Antonio Poggio y Stefano Costa; también cultiva la pequeña escultura policromada Pietro Andrea Torre y su hijo Giovanni Andrea Torre, ambos tallistas en madera de fácil estilo. Alizeri [58] recuerda además los nombres de algunos discípulos e imitadores de Maragliano en la técnica de los "presepi": Muraglia, Conforti y el más tarde académico Bernardo de Scopft, cuya obra se confunde con la del maestro.

Producción de taller, en la que han intervenido varias manos, como demuestra un cotejo entre las figuras de Reyes y pastores frente a los ángeles y animales, cabe, no obstante, destacar el Belén de la colección Lercaro como ejemplo de escultura genovesa a la vez popular y refinada. Algunas figurillas, dañadas por la polilla, como es tan frecuente en estas tallas genovesas en madera, piden restauración cuidadosa.

MÁRMOLES DE LA PRIMERA MITAD DEL XVIII.

Una referencia contenida en el archivo de la familia Lercaro en La Orotava, cuyo conocimiento debo a mi buen amigo José Lugo y Méndez, documenta otras obras genovesas traídas a La Laguna por mediación del antes citado D. Diego Lercaro-Justiniani. Se trata de dos *pilas para agua bendita* que hacia 1725 ingresaron en la iglesia parroquial de los Remedios y de ella pasaron a las dos puertas laterales de la actual catedral de La Laguna. Por comisión

[57] Melani, *ob. cit.*, 504.

[58] Federigo Alizeri: *Notizie dei Profesori del disegno in Liguria dalla Fondazione dell'Accademia,* Génova, 1864, vol. I, 24.

de los beneficiados de la parroquia lagunera las había hecho venir de Génova el citado caballero, que por propia declaración sabemos hizo varios viajes a la patria de su linaje [59]. Son dos piezas talladas en mármol de Carrara, cuya taza rectangular, no muy profunda, apoya sobre un astil piramidal abalaustrado, al que recubren algunos relieves vegetales barrocos de escasa prominencia, concebidos con la blandura amanerada que hicieron tópica los marmolistas carrareses y genoveses.

No faltan en Canarias pilas bautismales y benditeras de mármol a las que puede asignarse origen genovés, pero no son tantas las que, como la de Santa Cruz de La Palma y las dos de la catedral de La Laguna, van enriquecidas con relieves esculpidos. Desde que por prescripciones de los obispos quedaron prohibidas las pilas de cerámica, las llamadas *pilas verdes* por el color de su vidriado, que importadas de Sevilla empleaban desde fines del siglo XV y durante todo el XVI las parroquias más añejas del Archipiélago y aún conservan como reliquia algunas de ellas [60], se impusieron paulatinamente las pilas marmóreas. Algún párroco acudió a Lisboa en el siglo XVII para sustituir su pila verde por una de mármol, como la del Realejo Alto, adquirida en 1610 [61], o la de la Concepción de La Orotava, que también se trajo de Lisboa en 1626 [62]; pero con mayor frecuencia fue Génova el mercado preferido.

La parroquia de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife posee

---

59 Archivo de la Casa de Lercaro, Testamentos.

60 Cf. Jesús Hernández Perera: *Una pila bautismal de cerámica vidriada sevillana en Gran Canaria,* "Archivo Español de Arte", XXV (1952), 292-293.

61 Guillermo Camacho y Pérez-Galdós: *La iglesia de Santiago del Realejo Alto,* "El Museo Canario", 33-36 (1950), 148-149. Antes de esta pila de jaspe tenía el baptisterio un lebrillo verde en sustitución de la primitiva pila cerámica deteriorada.

62 En la visita pastoral del obispo D. Francisco Martínez, 23 de julio de 1605, se habla de "la pila del Baptismo que estaba en una capilla pequeña con una reja de palo que servía de puerta, la cual era de barro bidriada de verde, y dentro estaba un librillo verde por estar quebrada la pila". Cuentas de fábrica de la Concepción de La Orotava, lib. I, fol. 1.

En las cuentas de 1626, lib. I, fol. 109 v., el mayordomo paga "una pila que mandó traer de Lixboa y traerla de Santa Cruz y asentarla y fletes". No existe la pila lisboeta por haberse sustituído en el XIX por otra venida de Génova. Véase más abajo, nota 182.

una *pila bautismal* del siglo XVII, donada en 1697 por el capitán Pascual Ferrera y su mujer D.ª Marcela Josefa de Guzmán [63]. El pedestal abalaustrado mantiene una taza circular cuya única ornamentación es un círculo de gallones. De parecido astil de balaustre liso es la *pila benditera* que un año antes, según reza la inscripción, regalaron a la parroquia santacrucera los mismos esposos Ferrera Guzmán [64] y se halla colocada junto al segundo pilar de la nave del Evangelio, en la entrada norte o de la torre. La pila frontera de esta última, aplicada al tercer pilar de la misma nave, es donativo del capitán D. Pedro Castellano, que la costeó en 1737 [65].

Entre las seis que posee el templo, Poggi encomia la pila fechada en 1696 y recoge la entusiasta opinión de un viajero francés, a quien sorprendió esta "verdadera joya de mármol, ... obra italiana de las más finas, de una sencillez ideal" [66]. De compartirse el elogio, sin duda desmesurado, habría que extenderlo también a la del baptisterio y a la situada junto a la entrada sur, donada por el capitán Ferrera y su esposa, de estilo similar a aquélla. Otra pila marmórea colocada junto a la puerta que da hacia el barranco de Santos carece de inscripción y Padrón Acosta se inclina a suponerla dádiva de los hermanos D. Ignacio y D. Rodrigo Logman [67] cuando costearon la capilla de Nuestra Señora del Carmen en que están sepultados (1720-24), personajes que también acudieron a Génova para adquirir esculturas, como tendré ocasión de comentar.

Muy probable es asimismo la procedencia genovesa de las dos restantes pilas benditeras de la parroquial matriz de Santa Cruz de Tenerife, colocadas hacia 1765 junto a la puerta principal o del

---

63 S. Padrón Acosta: *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz, Campanas y pilas,* "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 15 diciembre 1943.

64 Inscripción en el borde de la taza: LAS DIO DE LIMOSNA EL AÑO DE 1696 EL CAPN. PASQVAL FERRª Y Dª MARSELA IOSEFA DE GVSMAN SV MUIER.

65 Según inscripción: ESTA PILA DIOLA EL CAPN. DN. PEDRO CASTELLANO PARA ESTA IGLESIA PAROQVIAL. DE S. CRVZ ANNO DE 1737.

66 Felipe Miguel Poggi y Borsotto: *Guía histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife,* Santa Cruz de Tenerife, 1881, 64.

67 S. Padrón Acosta: *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz, La generosidad de los hermanos Logman,* "La Tarde", 9 septiembre 1943.

poniente. Sus relieves de temas vegetales blandos y amanerados parecen labor de los marmorarios de Génova, dentro del mismo espíritu de las pilas antes citadas de la catedral de La Laguna. Entre los devotos que contribuyeron a su adquisición figura D. Matías Bernardo Rodríguez Carta [68], el constructor del Palacio de Carta en la Plaza de la Candelaria, monumento nacional.

El apellido Rodríguez Carta está unido a otra obra de mármol existente en el mismo templo, la más rica de cuantas llegadas de Génova decoran el interior de la Concepción santacrucera: el *púlpito* de jaspe (lámina II) que el 8 de diciembre de 1736 [69] donaron a su parroquia los padres del anteriormente citado, el capitán don Matías Rodríguez Carta y su esposa D.ª María de la Concepción Domínguez Carta [70]. No es obra propiamente escultórica y su estudio, por tanto, no interesa a nuestro propósito, pero debe citarse como otra más de las importaciones genovesas de mármol que guardan los templos tinerfeños. Su astil ochavado, con grueso nudo de jarrón, lo mismo que su tribuna achaflanada, son de mármol blanco de Carrara con incrustaciones o "intarsie" de jaspes verdes y rojos formando motivos geométricos o vegetales, hojas y flores colgantes, de vistoso efecto y hábil pulimento. El barroco tornavoz es obra local que imita en madera pintada las taraceas de jaspe del ambón; lo decoran, además de un Crucifijo, las imágenes sedentes de los cuatro Padres de la Iglesia latina y un ángel volador.

Tallas en madera de Antonio María Maragliano.

La exposición "El siglo del rococo" que, bajo los auspicios del Consejo de Europa, se abrió el verano de 1958 en el Palacio Residenz de Munich, mostró en su sección de escultura un grupo en madera policromada original del genovés Antonio María Maraglia-

---

68 Padrón Acosta: *Apuntes..., Campanas y pilas,* "L. T.", 15 diciembre 1943.

69 Lo recuerda inscripción en la parte baja del ambón: DIOLO EL CAPITAN DN. MATHIAS RODRIGVES CARTA. Y SV MVGER Dª MARIA DE LA CONCEPCION DOMINGVES CARTA. EN 8 DE DICIEMBRE DE 1736.

70 Cipriano de Arribas y Sánchez: *A través de las Islas Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 1900, 58.

no (1664-1741), a quien me he referido antes como tallista de Belenes en madera. Se trata de un grupo de la *Virgen y San Juan* (alto, 120 cm.), perteneciente al *Descendimiento* del convento de Nuestra Señora de la Visitación, de Génova (lámina VII), anteriormente en la iglesia de Santa María de la Paz, que había figurado en otra exposición, "La Madonna nell'Arte in Liguria", celebrada en 1952 en la misma Génova [71]. Ambas exposiciones han puesto de relieve últimamente la importancia de A. M. Maragliano dentro del panorama de la escultura ligur de finales del barroco y su dedicación casi constante a la talla en madera policromada, a la que debe su fama como el mejor genovés de su tiempo, solicitado por los templos y conventos de su ciudad natal y de la Riviera ligur. Su hijo Giovanni Battista Maragliano, escultor también, trabajó en Cádiz y en Lisboa, donde murió asesinado, todavía joven.

Aclamado y famoso, rival en madera policromada del arte en mármol del igualmente famoso Bernardo Schiaffino, Antonio María Maragliano (también se escribe Maraggiano) aprendió en el taller de un tal Arata, y sus primeros contratos fueron *Crucifijos* tallados en madera [72], género en el que sobresalió, abrumado por las solicitudes de los Oratorios de Disciplinantes, deseosos de cubrir los muros de sus capillas con aparatosos Calvarios o "casacce", máquinas adornadas y pesadas a las que Maragliano elevó a formas eminentes, iniciando, dice Melani [73], toda una escuela que siguió los dictados de este jefe, orgullo ligur en el arte de la estatuaria lígnea. Alizeri [74] advierte que cuando se instaura en Génova la Academia Ligústica y con ella el academicismo neoclásico, los últimos cultivadores de la escultura en madera quedaban restringidos a la escuela de Maragliano, oscurecidos después de tanta celebridad del maestro. Ninguno de sus contemporáneos le disputó la supremacía en su arte. Además de un hábil modelado, en muchos casos al servicio de un lenguaje que bebía su inspiración en el Teatro Sacro, su manera desenvuelta y ágilmente escalonada debe mucho a los diseños de su coetáneo el pintor Domenico Piola. Los Cruci-

71 *Le Siècle du Rococo,* Munich, Residenz, 1958, 179, fig. 89.

72 Suboff en Thieme-Becker, XXIV, 49-50.

73 Melani, *ob. cit.,* 499 y 504-505.

74 Alizeri, *ob. cit.,* I, 23-24.

fijos y *Calvarios* de tantos y tantos oratorios desarrollaron en el maestro su típica destreza compositiva, que resplandece en muchos grupos escultóricos más que en imágenes sueltas.

Los discípulos acudieron a su taller más con deseo de beneficiarse de la clientela habituada a las características del maestro que con el acicate de una auténtica personalidad, lo cual explica el vicio generalizado de adscribir a la propia gubia de Maragliano cualquier imagen policromada de su estilo. Después de su muerte en 1741, la producción decae, pero incluso en las escasas estatuas de madera de sus seguidores se advierte una uniformidad amanerada a la que contribuía mucho la gracia y pastosidad de la policromía, creída por los inexpertos, dice Alizeri, común habilidad del taller, cuando en realidad se debe a otro artista, incluso ajeno a la técnica escultórica, Lorenzo Compostano. Era éste un hábil pintor estofador, buscadísimo en aquella centuria para dar tintas y oro a las imágenes de madera, al que llegó a remunerarse con esplendidez que no se prodigaba con el escultor mismo. Se sabe documentalmente que policromó una estatua de Maragliano en 1774, treinta y tres años después de muerto éste, y si no sirvió en vida al escultor, sin duda lo hiciera con alguno de sus discípulos, con el consiguiente parecido y reiteración del policromado. Por alteración del colorido original, buena parte de las efigies de Maragliano han tenido que sufrir repintes y éstos cubren el modelado hasta desfigurar muchas veces la talla fina y directa del imaginero.

El catálogo de sus obras [75] es copioso, abundantísimo de piezas existentes en Génova, y abundantes también en todo el Genovesado, con algún especimen fuera de Liguria, como un *Angel de la Guarda,* citado por Suboff en San Juan de Dios, de Cádiz, al parecer no recogido por la bibliografía española. En los templos genoveses, aparte de los *Crucifijos* (San Carlo, Oratorio de San Antonio Eremita alla Marina, etc.), los grupos de la *Piedad* (San Felipe Neri), el arriba citado *Descendimiento* de la Visitación, los *Calvarios* (Santa María delle Vigne), y *Entierro de Cristo* (San Mateo), esculpidos con destino a los desfiles procesionales del rito de la Pasión, abundan las imágenes marianas a las que acompañan teorías angélicas muy

[75] Me atengo al Thieme-Becker, *loc. cit.*

prodigadas por el artista, como la *Inmaculada con ángeles* (Capuchinos) o sus versiones de la *Asunción* (altar mayor de San Francisco de Paula, retablo mayor de San Marcos, 1736), pero aún más los santos franciscanos captados en momentos de éxtasis o arrebato visionario, como *San Pascual Bailón* arrodillado ante un ángel con la custodia (Stma. Annunziata di Portoria), una *Estigmatización de San Francisco* (Capuchinos de la Concepción) o la *Visión de San Antonio de Padua* (Santa María delle Vigne), con fondo de pintura debido a Isola. Aunque afeada por repintes, Suboff considera su mejor obra la *Virgen del Carmen* en Santa Fede. También guardan trabajos suyos las mansiones civiles de Génova, como el Palazzo de'Mari y el Palazzo Spinola de via all'Acquasola, donde se ven las figuras alegóricas de una *Gloria* y una *Verdad,* ambas fechadas en 1730; también el Palazzo Bianco tenía, antes del bombardeo de 1942, cuatro *putti* de Maragliano y uno de sus populares *Nacimientos* en madera policromada.

Las esculturas de A. M. Maragliano en la Riviera de Poniente reiteran los *Crucifijos* procesionales (los hay en Albissola, Sampierdarena, Savona, etc.), pero amplían el repertorio hagiográfico de acuerdo con las advocaciones de los templos: el *Milagro de San Nicolás* (Oratorio de S. Niccoló, Albissola), *San Ambrosio y el emperador Teodosio* a la puerta de la iglesia (Legine, junto a Savona), la *Virgen con San Martín* (1703), precisamente el grupo repintado y dorado en 1774 por Lorenzo Compostano (Oratorio de San Martín, Sampierdarena). No faltan grupos del ciclo pasional, como el *Cristo en Getsemaní* (Oratorio de San Juan, Savona), ni aparatosos retablos poblados de figuras, como la *Sagrada Familia, San Zacarías, Santa Isabel y los Santos Juanes,* esculpidos para el Oratorio de Santa María della Costa, en San Remo. Variante de la Madonna carmelitana de Génova es el grupo de la *Entrega del Escapulario a San Simón Stock* en el Oratorio de San Agustín de Savona.

Los temas pedidos al artista por las iglesias de la Riviera de Levante fueron grupos, como el *Bautismo de Cristo* para el baptisterio de San Francisco de Albaro, la *Tentación de San Antonio* (Madonna dell'Orto, Chiavari) o el *Martirio de Santa Catalina* (Levanto), o también imágenes sueltas: *San Sebastián* (Oratorio de la S. Trinidad, Rapallo) o el *San Roque* de Sturla, en las que acusa

alguna nota dramática, siempre comedida por el freno y pasividad de su estilo.

Entre los discípulos seguros de Maragliano enumera Ratti [76] unos pocos solamente: su hijo Giambattista, asesinado en Lisboa, y Pietro Galleano o Galleno (1627-1761), a los que Alizeri añade Agostino Storace, autor de un estimable *San Nicolás de Tolentino* (agustinos de la Consolación, Génova) y un *San Jerónimo Miani* en la Magdalena. Más numerosos debieron ser sus seguidores en la pequeña escultura de "presepio", cuyas obras confundiéronse pronto con las del maestro y celebraron con énfasis los coetáneos; fueron Muraglia, Conforti, Bernardo de Scopft, este último acogido ya por la Academia entre sus miembros.

Esa era la personalidad artística del fecundo escultor genovés cuyo arte llegó a Canarias y es dable admirar hoy en más de un ejemplo conservado en Tenerife. La obra fechada que a él puede adjudicarse con toda certeza es el grupo de la *Virgen de la Consolación o de la Cinta, con San Agustín y Santa Mónica arrodillados* (lámina III). Pertenece a la iglesia de San Agustín de La Laguna desde 1734, año en que llegaron de Génova las tres esculturas, por encargo de la cofradía de la Cinta para su retablo y procesiones de los cuartos domingos de cada mes [77]. Es lástima que tan bello grupo

---

[76] Soprani-Ratti: *Le vite dei pittori, ... genovesi.* Génova, 1768, II, 165-173.

[77] Archivo parroquial de la Concepción, La Laguna, Libro D de San Agustín, Cuentas de la Cofradía de la Cinta desde 1726, lib. II, fol. 14: "Imágenes.—Por dos mil novecientos setenta y sinco rrs. que tienen de costo las Imágenes que se trajeron de Génova para los domingos quartos cuyo costo hasta ahora no se a satisfecho; por que se revajará del alcance que hace el gasto al resivo". Esta partida pertenece al descargo de la cuenta presentada por el P. agustino fray José Suárez de San Francisco, mayordomo de la citada cofradía, enero 1734-abril 1735.

En el resumen de la misma cuenta, fol. 15 v.: "dos mil novecientos setenta y sinco rrs. que en las partidas de gasto quedan cargados por costo de las Imágenes que se mandaron a buscar a Génova de Nra. Señora de la Consolación, nro. Pe. Sn. Agustín y nra. Me. Sta. Mónica para el altar principal de Cofradía y prosessiones de los domingos quartos, las quales Imágenes no se an colocado por no haverse aun satisfecho ni pagado su costo".

En la cuenta de 1752, fol. 20, que abarca hasta 1754, se descargan 249 reales por la colocación de las imágenes, hechura del nicho, frontal, peana, y tres

ANTONIO MARÍA MARAGLIANO: *Virgen de la Cinta con San Agustín y Santa Mónica* (1738). Iglesia de San Agustín. La Laguna

(Foto Guerra.)

LÁMINA IV

ANTONIO MARÍA MARAGLIANO: *Virgen de la Cinta*, pormenor (1738). Iglesia de San Agustín. La Laguna.

(Foto Guerra.)

haya sido retirado del templo y permanezca oculto, cuando es una de las mejores piezas escultóricas de aquella iglesia [78].

Sentada sobre nubes y ángeles, uno de ellos en vuelo horizontal con sus manecitas cruzadas sobre el pecho, la Virgen (lámina IV) sostiene con la diestra al Niño desnudo, en pie sobre el manto materno dispuesto sobre los muslos en pliegues amplios, mientras con la mano izquierda deja caer sobre Santa Mónica la cinta negra y estrellada de su advocación. Viste la Virgen túnica con cinturón cuyo extremo llega hasta el borde de la sandalia y un abierto pañuelo cubre a medias la cabeza, enmarcando una faz serena y ovalada que sobre largo cuello mira con ojos bajos a la Santa arrodillada. Las cejas en pronunciado arco y los párpados carnosos son los habituales en la producción maraglianesca. El Niño Jesús, de cabecita expresiva y más realista que las de los querubes, se vuelve al obispo de Hipona, que al recoger la otra cinta ofrece en alto su corazón. Las cabezas de ambos Santos, mejor la de San Agustín, expresivas y devotas, fueron el vértice superior del rombo en que el artista incluye cada una de sus esculturas, componiendo las tres un conjunto piramidal que cortan, al modo barroco, sensibles diagonales dictadas por el vuelo de los plegados. Una policromía de tonos oscuros, matizados por abundante oro en motivaciones vegetales y florales, contribuye a prestar nobleza al grupo genovés.

En mi opinión, esta obra de Antonio Maragliano influye poderosamente sobre la escultura tinerfeña y prefijará muchas de las características escultóricas del lagunero José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), como demuestra, por ejemplo, un cotejo con la *Santa Ana* y el *San Joaquín* de la iglesia de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife. Por la atribución del grupo lagunero a Mara-

---

onzas y media de plata para las diademas de las esculturas. Las estrellas y aureola de la Virgen las donó el P. Predicador fray José Martín de los Remedios y Wiltschut.

Agradezco a D. Eliseo Izquierdo Pérez la transcripción de estos datos.

[78] Reproducido, sin indicación de fecha ni autor, en M. Tarquis y A. Vizcaya, *ob. cit.*, lám. XLII. También en D. V. Darias y Padrón, *ob. cit.*, fig. 49, donde equivocadamente se da como del siglo XVII y se la titula Nuestra Señora del Carmen.

gliano, cuyo estilo corrobora la disposición de la Madonna y la técnica con que están tallados los santos arrodillados, se inclina el Prof. Pasquale Rotondi, Superintendente de las Galerías y obras de arte de Liguria, a quien desde aquí hago presente mi gratitud por sus valiosas indicaciones, así como a la Sra. D.ª Marianna Minola de Gallotti[79] por su mediación y amabilidad en solicitarlas.

Otra obra genovesa, la *Inmaculada* (lámina V), en madera estofada y policromada que se guarda en el tesoro de Santo Domingo, en La Laguna [80], ha de unirse a la *Virgen de la Cinta* en el catálogo tinerfeño de Antonio María Maragliano por su estrecho parentesco con ella y con otras representaciones similares del artista. La escultura se conserva en muy mal estado, toda vez que la madera se ha apolillado totalmente de la cintura para abajo y el estofado ha caído en muchas partes del manto y la túnica, así como en el globo sobre el que apoya la Virgen sus pies. La cabecita alada que lleva al lado derecho está seriamente dañada, pero aún permite compararla con los angelitos de la Virgen de la Cinta, indudablemente de la misma mano. Tanto el plegado del manto, movido en sentido diagonal en dirección opuesta al ritmo helicoidal que la túnica y la figura entera imprimen al conjunto, como el tipo de rostro —lo mejor conservado de esta Inmaculada lagunera—, con sus ojos bajos, párpados semicerrados y cuello largo, abonan la atribución al gran maestro genovés. La policromía, sobre el azul del manto y el blanco de la túnica y el pañuelo de cabeza, ofrece abundantes motivos florales en oro.

La similitud en disposición, modelo, policromado y conformación de los brazos cruzados ante el pecho es completa con otra *Inmaculada* de Antonio María Maragliano que en 1958 ingresó en el Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticutt) y constituyó otra de las novedades sobre el escultor dadas a conocer en los años más recientes (lámina VI). De menor tamaño esta última y adecuada a una alta peana y florido dosel rococo bajo aéreo baldaquino, cons-

[79] Igualmente agradezco al Prof. Rotondi y a la Sra. Gallotti sus amables gestiones para obtener fotografías de este y otros escultores genoveses.

[80] Reproducida en Darias y Padrón, *ob. cit.*, fig. 50, también mal fechada en el XVII.

ANTONIO MARÍA MARAGLIANO: *Inmaculada*. Iglesia de Santo Domingo. La Laguna.
(Foto Guerra.)

LÁMINA VI

ANTONIO MARÍA MARAGLIANO: *Inmaculada*. The Wadsworth Atheneum. Hartford, Conn.
(Foto Blomstrann. Por deferencia del Wadsworth Atheneum de Hartford.)

ANTONIO MARÍA MARAGLIANO: *La Virgen y San Juan Evangelista*, De un *Descendimiento*.
Iglesia de Nuestra Señora de la Visitación. Génova.

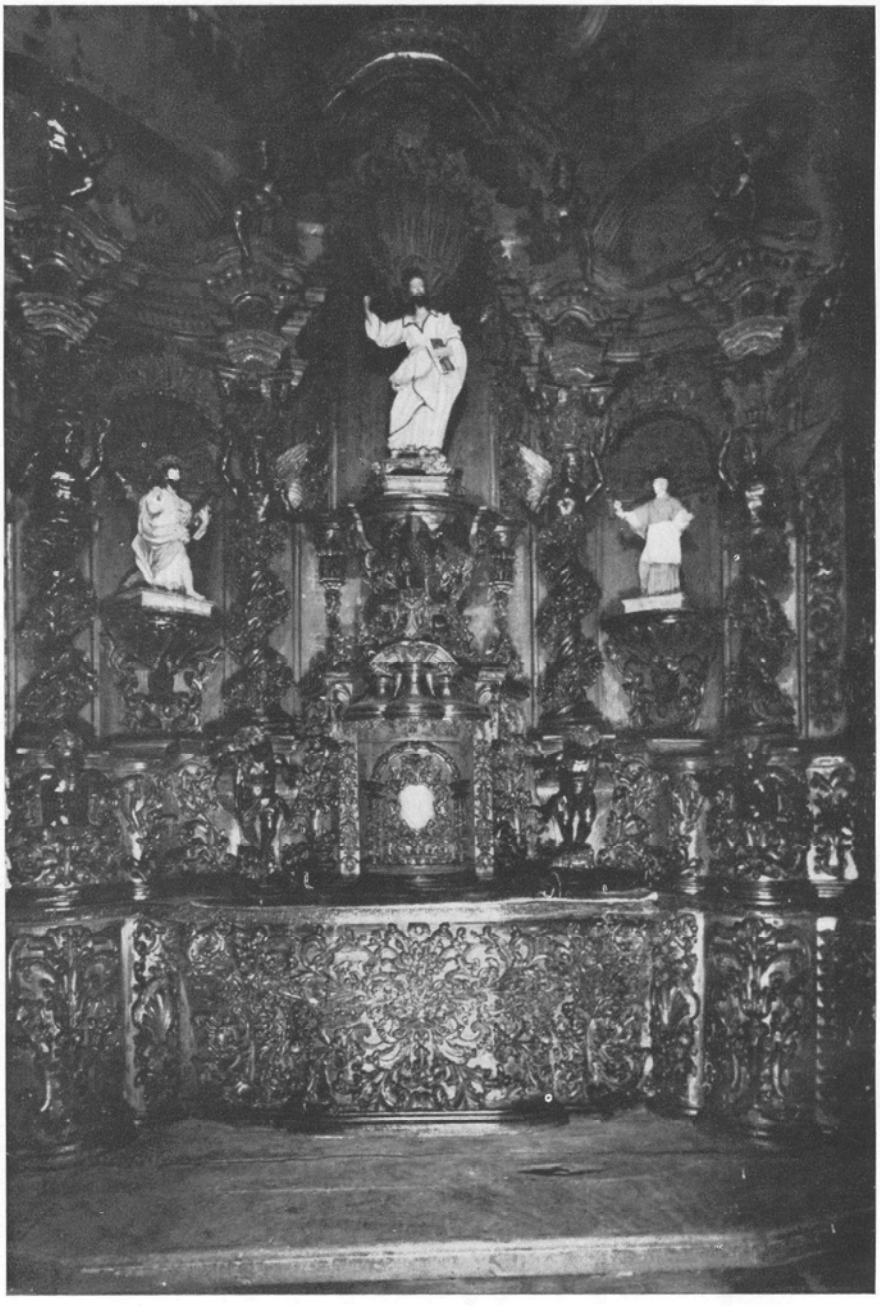
Escuela de ANTONIO MARÍA MARAGLIANO: *Virgen del Carmen*, conjunto y pormenor (segundo cuarto del XVIII). Realejo Bajo. Los Realejos.

(Foto Baeza.)

Escuela de ANTONIO MARÍA MARAGLIANO: *Santa Teresa de Jesús* (hacia 1730). Iglesia de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

LÁMINA X



ESCUELA GENOVESA: *San Andrés, San Matías y San Carlos Borromeo.* Del retablo de la Capilla de Carta (1737). Iglesia de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

tituye otro ejemplo más de la iconografía de la Inmaculada, tan afín a la devoción española, y otra prueba de la difusión por el área italiana de un tipo plástico que el arte español definió desde el siglo XVI. Los brazos cruzados sobre el pecho, en lugar de las manos juntas y dirigidas hacia delante —que parece ser el modelo español más frecuente—, apartan estas dos Inmaculadas genovesas de las Purísimas hispánicas y se dan en artistas más sensibles al influjo italiano, Salzillo, por ejemplo, mientras que el movimiento de los paños y el giro de cabeza se asemejan a las *Inmaculadas* de nuestro Pedro Duque Cornejo [81], riguroso coetáneo (1677-1757) de Maragliano.

La base de la *Inmaculada* de Hartford permite hacerse idea de cómo sería antes de su deterioro la imagen de Santo Domingo de La Laguna, que pudo tener al lado izquierdo del globo otra cabeza alada de querube, aunque no llevase la media luna ni la serpiente.

De fecha muy cercana a estas imágenes de La Laguna posee la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife una barroca efigie de *Santa Teresa de Jesús* (lámina IX). Se halla en el nicho del retablo del Carmen, al lado del evangelio, y por la documentación parroquial dada a conocer por Padrón Acosta [82], sabemos la donó a este templo el beneficiado D. Ignacio Logman (1678-1747) [83]. Junto con su hermano D. Rodrigo, que la concibieron como capilla sepulcral y en ella están sepultados, como reza su lápida fechada en 1748, costearon ambos la construcción de la capilla y retablo de la Virgen del Carmen, así como el correspondiente camarín. Colocaron en el retablo la imagen antigua de la Virgen que poseía la

---

[81] Cf. Manuel Gómez-Moreno: *La Inmaculada en la escultura española*, Comillas, Universidad Pontificia, 1955, figs. 64-68.

[82] S. Padrón Acosta: *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz, Capilla de Nuestra Señora del Carmen*, "La Tarde", 7 septiembre 1943; también Pedro Tarquis: *La Capilla del Carmen en la Iglesia Matriz de Santa Cruz fue fundada por los sacerdotes hermanos Lochman*, "Hoja Oficial del Lunes", Santa Cruz de Tenerife, 16 julio 1956.

[83] Una curiosa semblanza da José Antonio de Anchieta: *Diario*, fol. 9 v. V. además Pedro Tarquis: *Tradiciones canarias. La última procesión del Carmen de don Rodrigo Lochman*, "L. T.", 16 julio 1957, y S. Padrón Acosta: *Santa Cruz de Tenerife y su imagen de Nuestra Señora del Carmen*, "L. T.", 16 julio 1945.

iglesia por devoción de D. Francisco de Vera Pacheco [84], quien la donó en 1659, y en las hornacinas laterales pusieron una talla de *Santa Teresa* y otra de *Santa Catalina,* al lado de la epístola, luego sustituída por otra escultura de *San Nicolás de Bari* que asimismo donaron los hermanos Logman a la capilla de San Pedro Apóstol, atendida ésta por la Congregación de Esclesiásticos. La construcción de la capilla del Carmen fue autorizada en 1720 por el obispo D. Lucas Conejero de Molina y según Padrón Acosta estaba concluída once años después. El retablo barroco que aún hoy la decora debe ser también de hacia 1730, y las efigies de *Santa Teresa* y *Santa Catalina* no serían colocadas mucho más tarde, por toda la cuarta década del siglo seguramente.

Ya había advertido D. Sebastián Padrón que la escultura de *Santa Teresa* parecía talla barroca esculpida por algún admirador del barroquismo de Lorenzo Bernini. En un libro suyo posterior [85] la considera obra del escultor galaico del siglo XVIII, de ascendencia genovesa, José Gambino (1719-1775). No creo que pueda asignarse al gallego Gambino, que no contaba hacia 1730-1740 con edad bastante para tallar esta imagen y tampoco su estilo concuerda, según me aclara mi buen amigo y compañero Ramón Otero Túñez, con el de las esculturas conocidas en Galicia de este artista, aficionado a un plegado menudo y sinuoso, así como a disponer siempre las nubes en líneas concéntricas características, que no aparecen en la talla de *Santa Teresa.* La atribución a otro Gambino anterior —el Gambino gallego era nieto de otro Gambino, escultor genovés de finales del siglo XVII— no entra en la data que asignamos a la *Santa Teresa.* Por otra parte, no encuentro recogido su nombre en la bibliografía que conozco sobre escultura ligur ni en los diccionarios de artistas aparece registrado otro escultor de este apellido que el José Gambino de Galicia, e ignoro por tanto si la actividad artística de aquél tenía por campo la talla en madera policromada y cuál pudo ser su estilo.

---

[84] S. Padrón Acosta: *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz. La imagen de Nuestra Señora del Carmen y don Francisco de Vera Pacheco,* "L. T.", 7 octubre 1943.

[85] S. Padrón Acosta: *Centenario de Valentín Sanz (1849-1949). El paisaje canario del siglo XIX,* Santa Cruz de Tenerife, 1950, 13.

El indudable pathos berninesco de la imagen tinerfeña, su equilibrio inestable, arrodillada sobre nubes compactas, el esquema romboidal en que aparece inscrita, así como la policromía de temas florales no frecuente en la imaginería española coetánea, a más del rostro oval y la configuración carnosa de los párpados, todo ello me inclina a incluirla con bastante certeza en la escuela genovesa y dentro de la órbita de Antonio María Maragliano. Obra menos lograda que la *Virgen de la Cinta* de La Laguna y de técnica menos apurada, por su actitud no deja de asemejarse al *San Agustín* de La Laguna, y a la *Santa Mónica* por el modelado un tanto rudo del rostro. El ritmo diagonal que imponen los paños y la apariencia pastosa de las nubes son otras tantas concomitancias entre la *Santa* de Avila y el grupo de San Agustín de La Laguna. Tal vez su menor finura y la "impostazione" menos estudiada obliguen a incluirla entre la producción de escuela, pero son evidentes sus contactos con el arte de Maragliano.

Es muy posible que a Génova acudieran también los hermanos Logman para adquirir la efigie de *San Nicolás de Bari* que hoy se venera en el mismo retablo del Carmen. Su estilo no revela un parentesco tan estrecho como la *Santa Teresa* con la manera maraglianesca, pues dada la decoración de su vestimenta, menos rica en oros y con mayor empleo de la rocalla, puede ser de fecha posterior, acaso después de la muerte del genovés, si bien anterior en todo caso a 1747, año en que fallecieron los Logman.

Si no es posible concluir la filiación maraglianesca en el caso del *San Nicolás* con tanta certidumbre, acaso resulte más abonable respecto a otra de las donaciones escultóricas de los Logman [86] a su iglesia parroquial de la Concepción: la *Virgen Dolorosa* que se exhibe en exigua hornacina en el retablo de Animas. Este retablo, cuyo lienzo del Purgatorio documentó Pedro Tarquis [87] como obra del pintor palmero Luis José de 1745, debió ser armado por esos años y la data de esta Dolorosa puede oscilar entre 1745 y 1747. El rictus dolorido del rostro, poco logrado en el sentir realista que al tema imprimieron los imagineros españoles, la dureza de las

[86] Idem: *Apuntes..., la generosidad de los hermanos Logman,* cit.

[87] Pedro Tarquis: *Luis Joseph, pintor regional del XVIII. El cuadro de Animas de la Concepción de Santa Cruz,* I-III, L. T., 1, 3 y 7 agosto 1956.

cejas, el tono pastoso del estofado, rico en oros y motivos florales muy semejantes a las esculturas que atribuyo a Maragliano en La Laguna, la posición del cuerpo y el giro de la cabeza impuesto por la declamatoria expresión del dolor manifestado hacia lo alto, de modo similar a como la *Santa Teresa* desploma hacia atrás su cabeza conmovida por la fuerza del éxtasis, son notas que identifican esta obra con el mismo foco genovés de donde salieran las esculturas anteriores. Menos sostenida de factura y más torpe de dicción, no corresponderá a la gubia del maestro, pero no veo inconveniente para reputarla como obra de la escuela de Antonio Maragliano.

También obra de esta escuela, en la que una mano más depurada se advierte en el modelado de la cabellera, me parece la *Virgen del Carmen* del Realejo Bajo (lámina VIII), traída también de Génova en el segundo cuarto del siglo XVIII por la confraternidad de Nuestra Señora del Carmen [88], que estuvo un tiempo radicada en el convento de San Agustín, incendiado hace pocos años. Por estar vestida con los tradicionales ropajes de damasco y brocado y cubierta de ricas preseas y coronas barrocas, lo mismo que el Niño Jesús, no me ha sido posible realizar un análisis más completo de la venerada y popular Patrona de los marineros, que no se ha fotografiado sin telas superpuestas. Aunque el tono de la carnación es más claro y la dirección de la mirada divergente, no se me ocultan los indudables parentescos formales que tanto el Niño como la *Virgen* del Realejo Bajo presentan con la *Virgen de la Cinta* de La Laguna: el peinado, el óvalo del rostro, los ojos casi entornados bajo los prominentes de los párpados, la cabecita del Niño casi idéntica a la del angelito que adora con sus manos en cruz a la Madonna lagunera, etc.

Todavía dentro de la iglesia parroquial de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife cooperan a la suntuosidad del más rico retablo barroco del templo, al que añaden otras tantas notas de color en un conjunto que, por haberse construído con maderas ricas, no recibió añadidos de oro ni policromía, las tres imágenes de *San*

[88] Guillermo Camacho y Pérez-Galdós: *El Realejo de Abajo y su Virgen del Carmen.* Programa de las fiestas en honor de Nuestra Señora del Carmen de Realejo Bajo, 1950, 2-5.

Matías, San Andrés y *San Carlos Borromeo* (lámina X) que don Matías Rodríguez Carta importó de Génova cuando concluyó (1737) su capilla sepulcral en la antesacristía [89], en la que fue enterrado el 29 de mayo de 1743 [90]. Allí, bajo una bóveda octogonal sostenida por trompas, rasgada por alta claraboya que con su luz cenital proyecta con mayor prominencia los profusos relieves barrocos del retablo, con efectos que en menor espacio y materiales no tan ricos emulan las fantasmagorías teatrales de Narciso Tomé en el Transparente de la catedral de Toledo (inaugurado en 1732, pocas fechas antes que esta capilla de Carta), las tres estatuas genovesas parecen agitarse al compás de un ritmo helicoidal con el movimiento funicular de las columnas salomónicas de cedro, agitado en el *San Matías,* de aspecto nervioso y cabeza ascética pugnando por salirse del cuerpo; más reposado en el *San Andrés,* inscrito en el cuadrángulo que abren las diagonales de su cruz en aspa; tranquilo en el *San Carlos Borromeo,* cuyos hábitos se desploman en acanaladas estrías columnarias, mientras extiende sus brazos en actitud suplicante. Predomina el rojo cárdeno en las vestiduras, en contraste con la sobrepelliz o las túnicas blancas. No ofrecen sobre el estofado los motivos florales ni el empleo de oros que distinguen a la producción de Maragliano, aquí catalogada, pero se encuadran en las características de toda la escuela genovesa en madera policromada de la primera mitad del XVIII, que tanto debe a la maestría del famoso escultor ligur.

El Cristo a la columna de la catedral tinerfeña.

Las importaciones de esculturas genovesas continuaban sucediéndose a medida que avanzaba el siglo XVIII, y no todo eran imágenes de talla, pues también arribaron de Génova piezas de otros talleres, si ya no una lámpara de plata tan costosa y rica como la que de allí hizo traer el obispo García Jiménez en 1678, al menos artísticos bordados, como el estandarte que anota en su diario el

[89] Sebastián Padrón Acosta: *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz. La Capilla de los Cartas,* "El Día", 30 diciembre 1943.

[90] Poggi y Borsotto, *ob. cit.,* 63.

regidor Anchieta, llegado de Génova en la primera semana de agosto de 1744 con destino a la Hermandad Sacramental de la iglesia de los Remedios, de La Laguna, que al no ser aceptado por la cofradía, el intermediario D. Pedro Muñoz lo envió a América [91].

Llegó el turno esta vez a una de las mayores estatuas en madera policromada que de Génova vinieron a enriquecer los templos tinerfeños: el *Cristo atado a la columna* (lámina XI), venerado en su capilla propia de la catedral de Tenerife. Lo había hecho venir de Italia D. Manuel Dapelo, quien lo colocó en la capilla colateral del evangelio en la antigua iglesia parroquial de los Remedios, antecesora de la actual catedral [92], y otra vez el regidor Anchieta es quien nos da, con su precisión habitual, la fecha del suceso: 6 de junio de 1756, domingo de Pentecostés [93].

Era el donante marino mercante de la carrera de Indias —Darias y Padrón [94] lo supone propietario de su barco— y al regreso de uno de sus viajes a América costeó el dorado del retablo que también a su costa había hecho edificar entre 1763 y 1765. Después que el mismo D. Manuel hubo donado para las procesiones una rica basa forrada de chapa de plata, la familia Dapelo o Da Pelò continuó enriqueciendo el retablo del *Cristo a la columna*. De 1775 datan los candelabros y bujías de plata, así como el dosel de terciopelo carmesí con galones de oro, la capa pluvial de negro terciopelo y galonadura de plata, y terno del mismo color costeado por los Dapelo para el culto del *Cristo a la columna* [95].

---

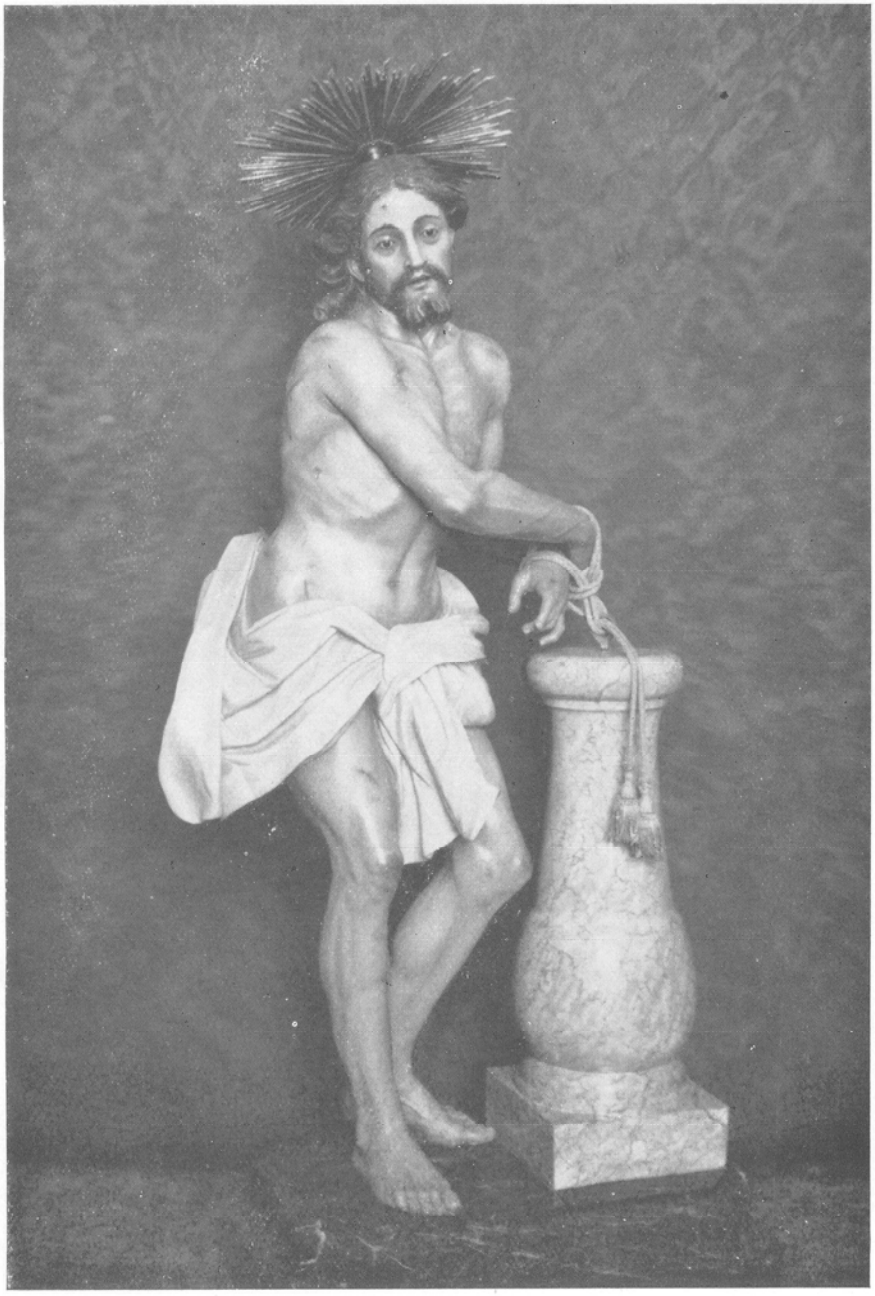
91 José Antonio de Anchieta: *Diario,* fol. 105 v.: "Esta semana primera de agosto an andado enseñando el estandarte nuevo bordado que a traydo para la yglesia de los Remedios la ermandad del Señor; vino de Génoba, 1744.—Pelearon los hermanos, y D. Pedro Muños lo llebó y mandó a Indias". Biblioteca Universitaria, La Laguna, Ms. 83-2/21.

92 José Rodríguez Moure: *Guía histórica de La Laguna,* La Laguna, 1935, 41-42. Llama al donante, erróneamente, D. Domingo Dapelo.

93 José Antonio de Anchieta: *Diario, 1747 a 1764,* B. U. La Laguna, Ms. 83-2/20, fol. 176, al margen: "Domingo 6 de Junio de 1756 colocaron al Señor de la coluna en los Remedios—día de pasqua de espíritu Santo—que bino de Génoba".

94 Dacio V. Darias y Padrón: *A propósito del bicentenario de una sacra efigie: El Cristo a la Columna de la Catedral,* "El Día", 13 junio 1956.

95 Cf. además Lope Antonio de la Guerra y Peña: *Memorias,* "El Museo Canario", 31-32 (1949), 166.



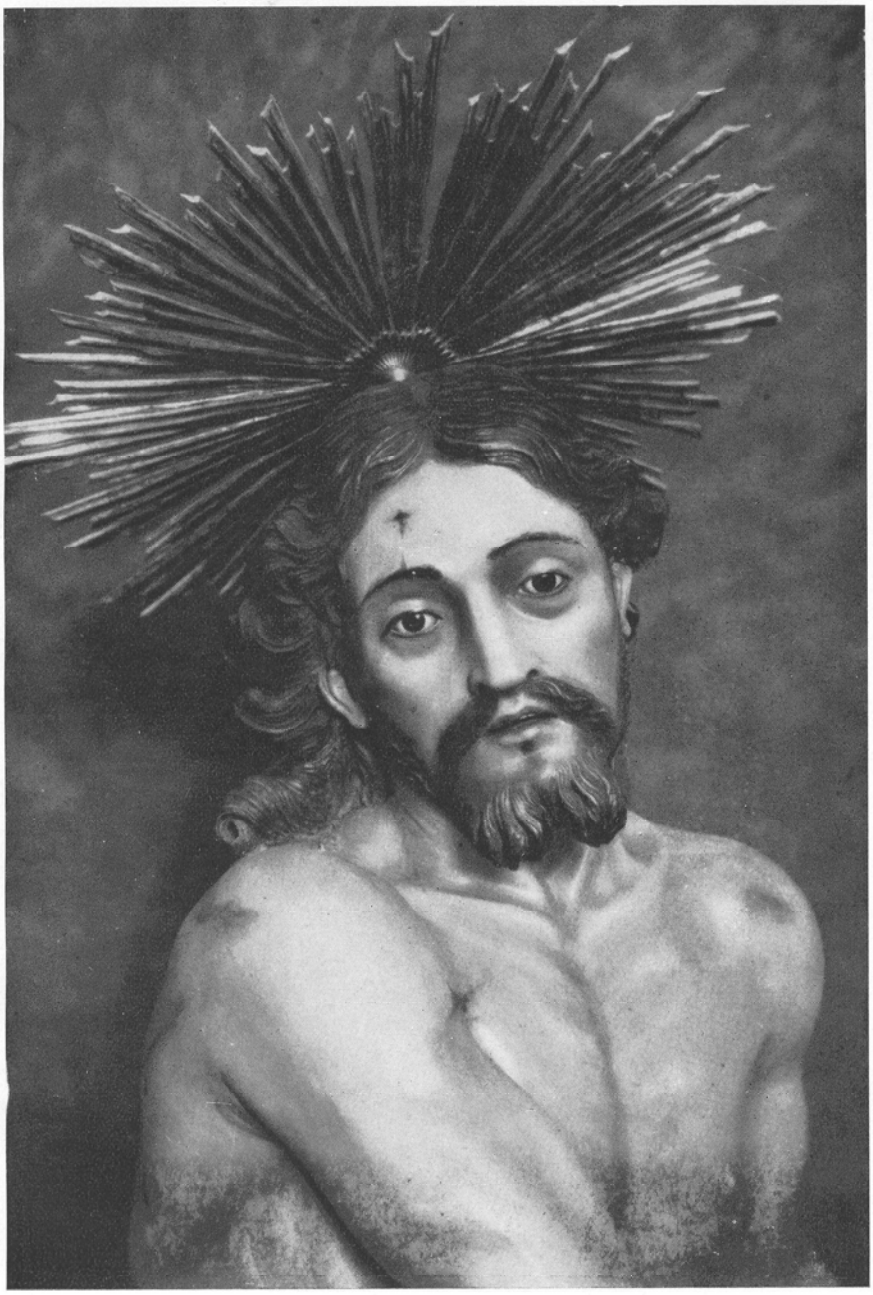
ANÓNIMO GENOVÉS: *Cristo a la columna* (1756). Catedral. La Laguna.

(Foto Guerra.)

LÁMINA XII

ANÓNIMO GENOVÉS: *Cristo a la columna* (1756). Antes de la restauración. Catedral. La Laguna.

(Foto Benítez.)



ANÓNIMO GENOVÉS: *Cristo a la columna*, pormenor (1756). Catedral. La Laguna.
(Foto Guerra.)

LÁMINA XIV

FRANCESCO MARÍA SCHIAFFINO: *Rapto de Proserpina*. Palacio Real. Génova.
(Foto Brogi.)

Es imagen de tamaño mayor del natural. La calidad de la madera en que está tallada no ha resistido, como ocurre con frecuencia —acaso pueda influir el clima— en tantas imágenes genovesas, la *Inmaculada* antes citada en Santo Domingo de la misma ciudad entre otras, sin que al cabo del tiempo no haya sufrido deterioros en una de las piernas y en la carnación, lo que obligó hace tres lustros a una restauración, desacertada por el lamentable repinte que se dio a toda la escultura. El poco cuidado que se tuvo en conservar la primitiva encarnación en todas las partes sanas, haciéndola desaparecer bajo una gruesa capa de pintura que oculta y desfigura el fino modelado del rostro, la cabellera y la barba (lámina XIII), y todavía más las adiciones injustificadas de toques oscuros y manchas de sangre que no tuvo la policromía original, han sido causa de que no pueda contemplarse hoy con la pureza deseable esta escultura genovesa, tan representativa de la Semana Santa lagunera y una de las obras que, aunque con retraso de fecha y por vía indirecta, traen a Tenerife el estilo de uno de los más ilustres y discutidos artistas que Génova dio al arte italiano.

Porque el *Cristo a la columna* de la catedral de La Laguna es reflejo del arte de Filippo Parodi (1630-1702). Tal es el débito con el *Cristo atado a la columna* de este escultor en el monasterio de las Brignoline de Génova, que el Prof. Pasquale Rotondi me sugiere si no se trata de una copia de éste. La fecha, 1756, no permite considerarlo una réplica original de Parodi, que había muerto en Génova, su ciudad natal, cincuenta y cuatro años antes.

Había sido Filippo o Giacomo Filippo Parodi el gran escultor [96] que con más talento había divulgado la manera berninesca en el norte de Italia, discípulo de Bernini él mismo, a cuyo lado había permanecido dos temporadas, la primera durante seis años, la segunda casi otros seis, llevando el estilo del barroco "cavaliero" napolitano a Génova, a Savona, a Venecia, a Padua, ciudades donde en madera y en mármol asombró a los contemporáneos como excitó más tarde los dicterios de los neoclásicos, a los que, como su maestro Gianlorenzo, sólo modernamente consiguió silenciar. Hijo de un tallista, Domenico, de él aprendió el arte de la gubia, aprendizaje

96 Andrea Moschetti en Thieme-Becker, XXVI, 251.

eficaz que alentó su contemporáneo el pintor Domenico Piola (1628-1703), y con Bernini se ejercitó en el mármol, material que dominaba como pocos. Alternando con sus trabajos en Génova, estuvo en 1683 en Venecia, donde el sepulcro del patriarca Francisco Morosini, en San Nicolás de Tolentino, y el busto en bronce del dux Morosini el Peloponesíaco (1687) del Palacio Ducal, ganan siempre elogios, y más tiempo en Padua, de 1686 a 1690. En esta última ciudad se acumulan las esculturas del maestro ligur en Santa Justina (la *Piedad* de 1689 es una de sus mejores obras), en San Francisco y en el Duomo; pero asombra más el conjunto de sus trabajos en la Basílica de San Antonio, en la que, además del *Sepulcro de Orazio Secco* (1686), trazó la barroquísima *Capilla de las Reliquias* (1690), uno de los camarines más suntuosos del barroco italiano, poblado de estatuas suyas en la balaustrada y el techo y de estucos en la cornisa.

El número de sus esculturas devotas o mitológicas en toda la Riviera es cuantioso y Génova contiene todavía, pese a las destrucciones bélicas, notables conjuntos en Santa María de Carignano, la *Madonna del Carmen* en San Carlos de vía Balbi, y la caprichosa *gruta artificial* ideada por Parodi y realizada por su discípulo Biggi en el patio del Palacio del Podestà. Del *Cristo a la columna* hizo para la capilla del Palacio Real una variante del antes citado de Santa María del Refugio. El artista se movía con soltura, más que en las imágenes sueltas, en los grupos, integrándolos en conjuntos estatuarios de gran empaque decorativo, siempre ampuloso y grandilocuente, pero refinado en los detalles, concentrando la inspiración en las cabezas y una grácil habilidad en las manos. Filippo Parodi, exclama Melani [97], maravilla con su vena compositiva y su conocimiento del mármol.

Tampoco conviene la fecha de nuestro *Cristo a la columna* con la biografía del hijo de Filippo Parodi, llamado Domenico y también nacido en Génova en 1668, porque murió en 1755, un año antes de la llegada a Tenerife de la escultura. Era, como su padre, artista dotado, ejercitador de las tres artes mayores, descuidado en arqui-

[97] Melani, *ob. cit.*, 502.

FRANCESCO MARÍA SCHIAFFINO: *Adoración de los Pastores*. Academia. Génova.

(Foto Superintendencia de Monumentos de Génova.)

Francesco María Schiaffino: *El Niño Jesús entre los Doctores*. Academia. Génova.
(Foto Superintendencia de Monumentos de Génova.)

tectura, más inspirado en la pintura y la escultura, cuyo *Adonis* suscitó tiernos versos a Juan Bautista Richieri.

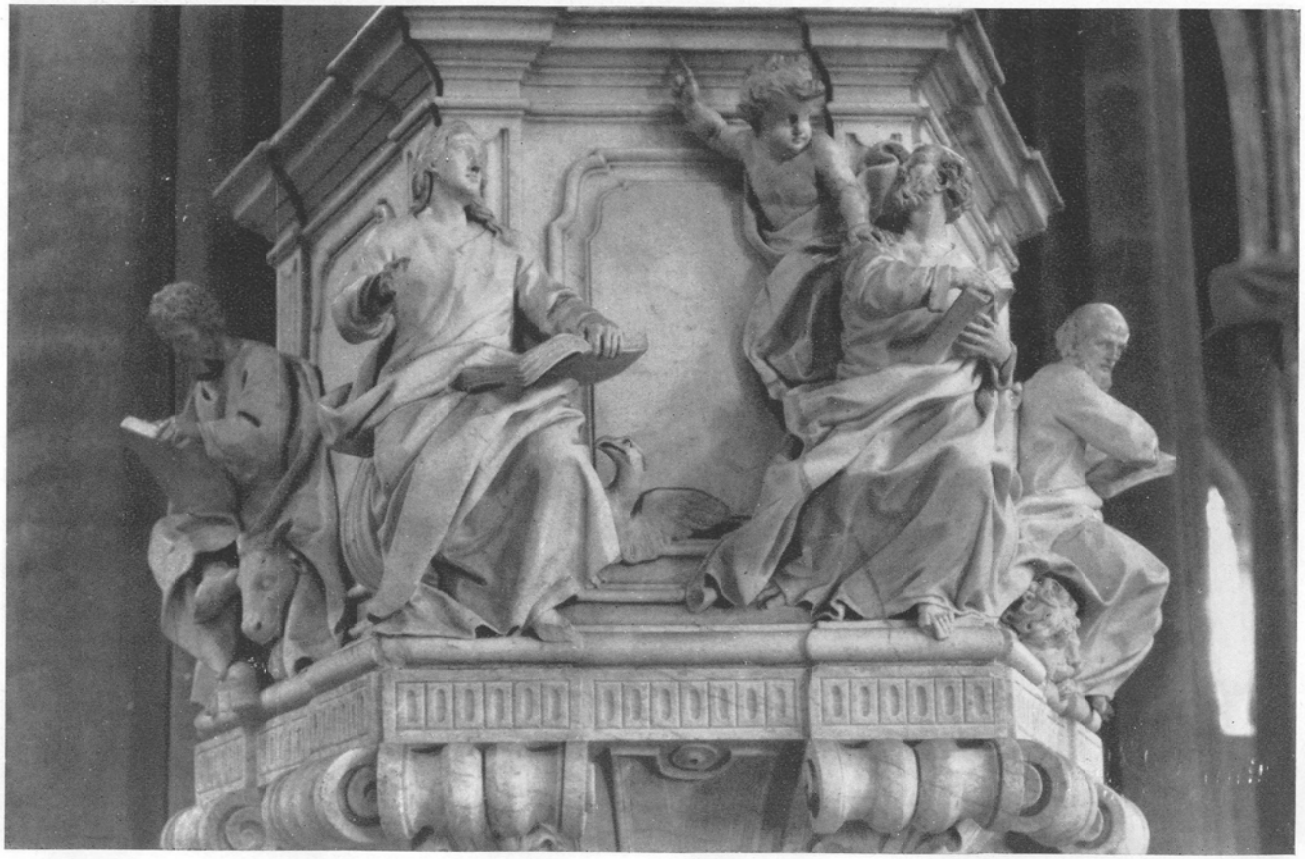
Tampoco pudo ser su autor Andrea de Rossi, discípulo asimismo de Parodi y buen estatuario, que murió en 1715 tras fundir algunos bronces en Roma para la capilla de San Ignacio en la iglesia del Gesù.

El Prof. Pasquale Rotondi, con quien nuevamente me hallo en deuda por sus advertencias, apunta como posible autor al también genovés Pasquale Navone (murió el 11 de octubre de 1791), que alcanzó en 1779 el premio de invención como alumno de la Academia y dos años después el ser nombrado académico de mérito de la Ligústica de Bellas Artes[98]. Pocas son las obras conocidas de Navone en su ciudad natal y tampoco se sabe qué tema esculpió como trabajo de mérito para la Academia, si bien Alizeri[99] piensa pudo ser un bajorrelieve de asunto alegórico que vio fechado en 1780, con las iniciales P. N. No ha dejado en Génova obra alguna en mármol y de su estilo únicamente habla el grupo en madera que el mismo Alizeri cita en la capilla votiva de San Antonio de los Reformados alla Pace (1784), al que Labò sitúa modernamente en Santa María di Castello. Se muestra aquí tributario de Maragliano, con cierto aire clasicista que le dictaban la época y la Academia. Se dice que la mayoría de sus trabajos emigró al extranjero, pues la suerte no le favoreció en su patria tanto como en tierra ajena. Las Academias de Florencia, Bolonia y Parma le contaron entre sus socios, la última por un bajorrelieve marmóreo del *Amor divino subyugando al profano;* la Clementina de Bolonia, por otro de *Júpiter y Antiope*. Era, al parecer, hombre de estudio y, cuando se le ofrecía algún tema que le invitase a laboriosos ejercicios, se entregaba a ellos con toda tenacidad, en búsqueda de voluntariosa singularidad. Murió joven, pues sólo contaba cuarenta y cinco años, lo cual explica lo reducido de su obra, pero la muerte no impidió la vigencia de su escuela, prolongada hasta finales de siglo por dos discípulos: Giuseppe Anfosso (*Martirio de Santa Catalina,* Gagliari, en madera) y Carlo Castello (una *Santa Zita,* 1793), que terminó esculturas inacabadas por Navone.

---

[98] Mario Labò en Thieme-Becker, XXV, 367.

[99] Alizeri, *ob. cit.,* I, 173-175, y II, 188.



PASQUALE BOCCIARDO: Ambón del púlpito con los cuatro *Evangelistas* (1767). Catedral. La Laguna.

(Foto Benítez.)

Me inclinaría por la atribución del Prof. Rotondi si no presentara la cronología evidente contradicción: Pasquale Navone nació el 5 de enero de 1746 y sólo podría contar diez años cuando llegó a La Laguna el *Cristo a la columna* encargado por Dapelo. Aunque sugestiva, no resulta válida la hipótesis.

Si no fuese porque casi toda su producción la labró en mármol y su talento no permite adjudicarle una talla en madera que sigue tan de cerca el prototipo de Filippo Parodi, la fecha de 1756 conviene a otro gran barroco genovés, Francesco María Schiaffino (1691-1765), a quien es muy probable se conociera en La Laguna cuando años después se quiere contratar un púlpito para la misma iglesia de los Remedios y seguramente se le hubiera pedido de no sorprenderle la muerte, como luego diré. La finura de la gubia en la barba y cabellera, en el bigote y en los labios de nuestro *Cristo a la columna,* sensible en la fotografía [100] anterior a la restauración (lámina XII), se acerca mucho a la manera con que el menor de los Schiaffini esculpía sus relieves en mármol, como los dos de la *Infancia de Jesús* (láminas XV y XVI) en la Academia genovesa [101].

Falta en el *Cristo* flagelado de La Laguna el énfasis dinámico, la expectación anhelante y el tono patético tan característico del arte apasionado de Francesco Schiaffino [102], heredado de Bernini y de sus seguidores Puget y Rusconi, cuyos modelos tantas veces imitara el genovés, pero, sin que me sea posible por ahora extraerlo del anónimo, quisiera incluirlo en la esfera de influencia de Schiaffino, este otro ilustre estatuario que, elegido académico de mérito en 1752, tres años después comenzó en la Ligústica sus clases de modelado, donde ejerció oficialmente hasta su muerte un magisterio que ya avalaba su copiosa obra anterior. Aunque no dispongo de material comparativo adecuado para fundamentarlo, no me hurto a la sospecha de identificar al anónimo escultor del *Cristo a la columna* con algún discípulo de Francesco María Schiaffino, todavía sin un estilo personal, aplicado juvenilmente a reiterar el *Cristo* de Parodi en el monasterio de las Brignoline.

100 Reproducida también por M. Tarquis y A. Vizcaya, *ob. cit.*, lám. VI.

101 Agradezco las dos fotografías aquí reproducidas (láminas XV y XVI) a la amabilidad del Prof. Rotondi y a mi buen amigo el Dr. Roberto Gallotti.

102 Mario Labò en Thieme-Becker, XXX, 44-45.

A pesar de la belleza del prototipo parodiano y del policromado inherente a la talla en madera, el *Cristo* azotado genovés no ha contado en la devoción popular con el asenso de que gozan otras representaciones del tema existentes en Tenerife, como el *Cristo a la columna* de Pedro Roldán (1689) en La Orotava. Resulta frío en su mirada glacial y perdida, en su postura entre erguida y sufriente, en su ademán melancólico, lejos, en su clasicista serenidad, de la nota realista que a sus Cristos pasionales exige la sensibilidad hispánica, realismo que no consigue plantear ante el espectador el estudiado modelado anatómico ni el vuelo barroco del paño de pureza, surcado a grandes tajos como estilaban los berninescos ligures. Su culto llegó a enfriarse después de los fervores con que lo festejaban los Dapelo y, aunque su función se llamaba de las Damas por las que la costeaban en la vieja iglesia de los Remedios, a mediados del siglo XIX hubo de ocuparse —así lo historía el cronista local D. José Olivera, citado por Darias y Padrón [103]— de su procesión el canónigo Méndez. En los últimos años ha venido a contar con una cofradía procesional [104].

No es única esta imagen genovesa en el mecenazgo piadoso de los Dapelo, porque hay noticia de otras donaciones igualmente originarias de la capital de Liguria. Pedro Tarquis, en sus notas sobre el antiguo convento de San Miguel de las Victorias, en La Laguna [105], hace memoria de un retablo, citado en un inventario de 1756, dedicado a San Nicolás de Bari y recién construído por D. Manuel Dapelo Saviñón. Con anterioridad había tenido la iglesia franciscana otro altar, dorado y pintado a expensas de un familiar del citado donador, D. Nicolás Saviñón, altar en que se veneraba un cuadro de *San Nicolás*. Consta de documento fechado en 1729, siendo guardián fray José Sánchez. El mismo D. Nicolás trajo de Génova, tres años más tarde, para su altar, una imagen del *Niño*

103 Darias y Padrón, *art. cit.*, "El Día", 13 junio 1956.

104 Otros aspectos en Miguel Tarquis: *Semana Santa en Tenerife.* Presentación por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Don Domingo Pérez Cáceres, Santa Cruz de Tenerife. Imp. Cervantes, 1960, 27.

105 Pedro Tarquis: *Santuario del Cristo de La Laguna. Pequeñas curiosidades históricas. Retablos del cuerpo de la iglesia,* "L. T.", 13 octubre 1961.

Jesús, perdido, supone Tarquis, en el incendio que destruyó el convento a principios del siglo XIX. Los inventarios de la casa añaden que para el uso del mismo altar D. Nicolás Saviñón había importado, de Génova asimismo, dos frontales, uno de damasco y otro de brocatel, manteles y ramos.

UNA OBRA MAESTRA: EL PÚLPITO DE PASQUALE BOCCIARDO EN LA LAGUNA.

El historiador tinerfeño Rodríguez Moure, al describir las bellezas y antigüedades de la catedral de La Laguna [106], no vacila en proclamar como la joya artística de más valía del templo catedral de Tenerife, y quizá de todo el Archipiélago, el magnífico *púlpito* de mármol (lámina XVII), situado al lado del evangelio. En la primera redacción de su *Guía histórica de La Laguna* [107] lo filia como obra "de autor anónimo, pero que en su corrección de dibujo y valentía de ejecución acusa, sin disputa, la escuela de Canova". Esto último no puede aceptarse de ningún modo, dado su estilo todavía barroco, y mucho menos por su fecha grabada en el zócalo, 1767, año en que el más tarde gran escultor neoclásico acababa de cumplir los diez años y debía residir aún en su Véneto natal, en Possagno. Sólo se explica tan inadecuada atribución por el prestigio de que gozó por estas tierras Antonio Canova, a quien es corriente atribuir toda obra en mármol de Carrara, sea o no de estilo neoclásico.

Luego, en nota añadida a su primer texto, al comentar el púlpito de la iglesia de la Concepción y lamentarse de no haber logrado sacar a éste del anónimo, Rodríguez Moure celebra su buena fortuna que le ha hecho encontrar al autor del púlpito de la catedral en un legajo de la Biblioteca Provincial [108]. Consta en las cartas que mediaron, dice, entre D. Andrés José Jaime y su encargado en Génova, que el escultor fue Pascual Bochiardo, el mejor discí-

106 José Rodríguez Moure: *Noticias del Templo Catedral de Tenerife,* La Laguna, 1914.

107 José Rodríguez Moure: *Guía histórica de La Laguna,* 39.

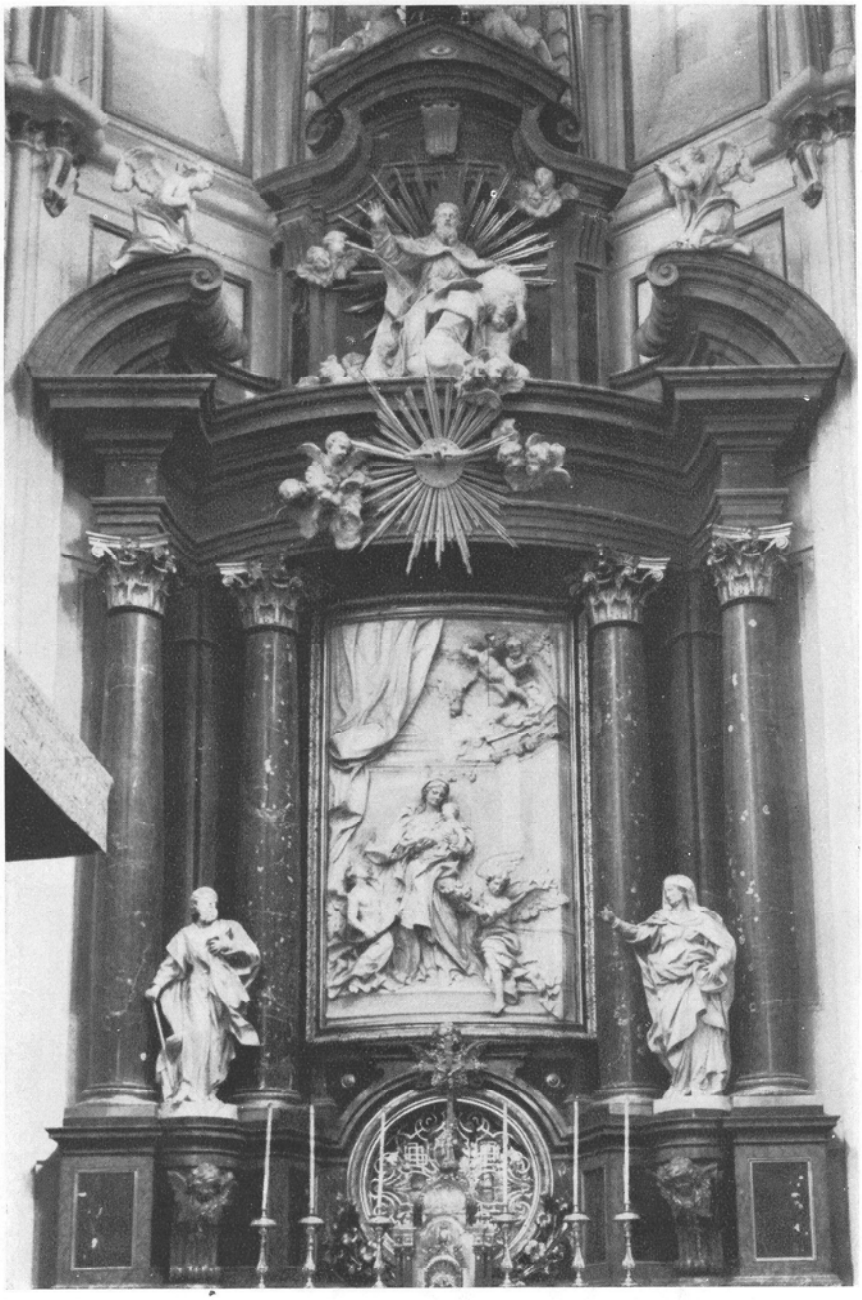
108 Idem, *ibídem,* 113, nota 1.

PASQUALE BOCCIARDO: *Púlpito* de mármol (1767). Catedral. La Laguna.

(Foto Guerra.)

PASQUALE BOCCIARDO: *San Mateo*, pormenor del púlpito (1767). Catedral. La Laguna.
(Foto Guerra.)

LÁMINA XX



PASQUALE BOCCIARDO: *La Virgen y el Niño con los ángeles, San Joaquín y Santa Ana.* Retablo mayor (Después de 1751). Catedral. Cuenca.

(Foto Archivo Más.)

pulo de Schiaffino de Génova, al que se le encargó el 26 de agosto de 1763, y llegaron los mármoles a Tenerife el 14 de julio de 1767, siendo su costo de 800 pesos de estas Islas.

Hasta la edición (1935) de la *Guía* de Rodríguez Moure, las descripciones del púlpito de la catedral sólo citan el nombre del donante, recordado en la inscripción del zócalo: "Dióla Andrés Joseph Jaisme. Ann. 1767", pero no aventuran el posible nombre del artista. En un artículo fechado también en 1935, meses antes de la aparición del libro de R. Moure, Dacio V. Darias [109] creía casi imposible determinar el autor, aunque no le fuese desconocida la procedencia italiana del púlpito, pues eran frecuentes las importaciones de obras artísticas de Italia a través de los comerciantes de aquella península, especialmente genoveses, que desde antiguo se establecieron en Tenerife. Como muestra de tal origen, dice en su artículo que es calificado por los inteligentes como obra maestra de la escultura grecorromana italiana, y recoge la bien significativa opinión de Mr. André-Pierre Ledru, viajero francés que escribió un libro sobre Tenerife: "Es una obra maestra el púlpito de mármol, ejecutado en Génova en 1767; consiste en una tribuna ornada de figuras alegóricas y sostenida por un ángel de pie sobre un zócalo".

Otros autores prodigan los elogios. Cipriano de Arribas (1900) lo llama "un buen púlpito de mármol blanco que fue esculpido en 1767; un majestuoso ángel también de mármol le sirve de sostén" [110].

Con la referencia de Rodríguez Moure al legajo de la Biblioteca Provincial que contiene la correspondencia entre A. J. Jaime y J. D. Cavasola sobre el encargo del púlpito, Pedro Tarquis amplió la noticia publicada por aquél, extrayendo de las cartas los datos allí contenidos, que explanó en cuatro artículos publicados en el verano de 1942 [111]. Como éstos vieron la luz en un diario local y no se da en ellos transcripción completa de esta singular y rara corres-

109 Dacio V. Darias y Padrón: *De La Laguna artística. El púlpito de la Catedral*, "La Prensa", Santa Cruz de Tenerife, 23 mayo 1935.

110 Arribas, *ob. cit.*, 58.

111 Pedro Tarquis: *El púlpito de la Catedral de La Laguna*, "La Tarde", 18, 19, 22 y 28 de agosto de 1942.

pondencia, como tampoco signatura del legajo de la antigua Biblioteca Provincial, hoy Biblioteca Universitaria de La Laguna, donde al presente se encuentra [112], y en los citados artículos se da una grafía errónea del apellido del escultor, error que se ha repetido luego en publicaciones de mayor alcance [113], creo de interés recoger aquí la historia del púlpito de la catedral de La Laguna y las vicisitudes de su adquisición, tal como puede deducirse de las mencionadas cartas, acompañando en las notas transcripción íntegra de ellas para dejar documentada debidamente esta magna obra de la estatuaria dieciochesca genovesa.

En la génesis del proyecto [114] debieron influir varios motivos. El primero, sin duda, la piedad del donante, del que nos han quedado múltiples pruebas de devoción y cristiana afección a su iglesia parroquial de los Remedios, a la que hizo objeto de múltiples obsequios. Rodríguez Moure explica el auge que tomó a mediados del siglo XVIII la cofradía del Carmen por el entusiasmo del mismo donador del púlpito y a él se debía el incremento de la capilla y retablo churrigueresco de la Virgen carmelitana, en el que invirtió bastante dinero [115]. El rico frontal de plata de ese retablo, que aún se conserva adherido a la mesa del altar en la actual capilla de los Remedios de la catedral, perpetúa el nombre de Andrés José Jaime, y la fecha de 1742 en que era mayordomo de la cofradía del Carmen [116]. Otro de los motivos correría parejo de la devoción del piadoso Jaime, pero tendría su origen en distingos raciales si hemos de creer la leyenda que sobre el donante del púlpito ha recogido

---

112 Biblioteca Universitaria de La Laguna, Manuscritos, 83-1/23: "Cartas relativas a la construcción del Púlpito de mármol de la Catedral de la Ciudad de La Laguna, su autor, costo, etc., colocado el año de 1767".

113 Lo he advertido en "Revista de Historia Canaria", 131-132 (1960), 441.

114 Años antes de ofrecer Jaime un púlpito labrado en Génova, intentó la parroquia construir uno en La Laguna, sin resultado, según anota J. A. Anchieta: *Diario, 1747 a 1764,* fol. 144: "esta semana de mediado mayo de 1754 leý que comensavan a haser el púlpito para la Iglesia de los Remedios; — hásenlo en una sala baxa de la casa del Conde de el Valle [de Salazar], la de la calle la de avaxo; — no se hiso cosa, que luego se acabó la obra".

115 Rodríguez Moure: *Guía,* 43.

116 Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias,* 242 y fig. 111.

Darias y Padrón [117]. Parece que en su ascendencia había mezcla de sangre, y no era cómodo entre la sociedad de entonces descender de negros o mulatos. Rodríguez Moure dice que la mezcla de sangre le venía por raza de su abuela, conocida por "la Castañera", y lo confirma además su nombre de pila, ayuno de apellidos, según se estilaba entre mulatos y moriscos. El comercio le había proporcionado una buena fortuna y con ella el deseo de robustecer su posición social. El mayordomo de la cofradía del Carmen aspiraba también a ingresar en la Hermandad del Santísimo, en la que, aparte otras exigencias, era condición "sine qua non" en aquellas fechas probar notoria limpieza de sangre. El aspirante logró salvar el escollo, supone Darias, regalando el púlpito de mármol que, a tenor del costo de cerca de un millar de pesos, le acarrearía la satisfacción de vestir en los cultos eucarísticos la hopa de seda roja usada por la Hermandad Sacramental. Todavía pudo influir en el generoso feligrés de la parroquia de los Remedios un estímulo más banal, si se quiere, pero cotidiano en La Laguna de la época, que contemplaba a diario un pugilato entre las dos parroquias de Arriba y de Abajo, y no tiene nada de extraño que su gesto constituyera la respuesta al púlpito admirable que desde unas décadas antes se alzaba en mitad de la iglesia de la Concepción [118].

Por una u otra causa, Andrés José Jaime (o Jaisme) tenía madurado su proyecto en el verano de 1763. Lo habría consultado con los expertos de la ciudad y alguien le había trazado un diseño, del que habla en su primera carta a su agente y amigo D. José Domingo Cavasola. No indica en ninguna frase quién pudo ser el autor de este diseño, extremo del que se lamentaba en 1935 Rodríguez Moure. Me atrevo, sin embargo, a suponer que no andaba ajeno al dibujo el máximo escultor lagunero del momento, el polifacético artista José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), que descollaba a la vez como pintor, retratista, imaginero y dibujante, y no silencian sus biógrafos D. Lope Antonio de la Guerra y S. Padrón Acosta [119] que cuando se ofrecía la ocasión no regateaba sus conocimientos en

117 Darias y Padrón, *art. últim. cit.*

118 Tarquis y Vizcaya, *ob. cit.*, láms. XX y XXI.

119 S. Padrón Acosta: *La personalidad artística de D. José Rodríguez de la Oliva,* "Revista de Historia", 61 (1943), 25.

proporcionar diseños lo mismo para obras de escultura y pintura como para una custodia o un bordado. Dígalo bien claro el hermoso ostensorio de Santo Domingo de La Laguna, labrado en 1734 por el ágil orfebre Ildefonso de Sosa, que lo firmó a la par con su "inventor" José Rodríguez de la Oliva, autor del dibujo [120].

No se me oculta la similitud tectónica que el púlpito presenta con esta custodia, en la que también el astil que soporta el viril se transforma en un barroco atlante, la figura de Santo Tomás de Aquino, en efigie alada de Angel de las Escuelas, al modo como en el gran cáliz de mármol, que es en síntesis nuestro púlpito, otro Angel eleva en los aires la copa del ambón. A un escultor como lo era de preferencia Rodríguez de la Oliva, no se le podía ocultar la adecuación al astil de un ángel atlante al contemplar el otro púlpito ya colocado en la iglesia de la Concepción, cuya tribuna se apoya sobre una gran águila que clava sus garras en una esfera, solución que no enlaza zócalo y ambón con el más ambicioso y orgánico nexo de un alígero mancebo convertido en esforzado atlante.

La pérdida del diseño queda compensada con la descripción minuciosa que A. J. Jaime incluye en su carta del 26 de agosto de 1763, escrita en Santa Cruz de Tenerife horas antes de que Cavasola partiera rumbo a Génova [121]. Por ella podemos deducir que la obra defi-

---

120 Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias,* 229-232, 458-461 y fig. 94.

121 B. U. La Laguna, Ms. 83-1/23:

"La fineza que a de merecer Don Andrés Joseph Jayme a su amigo Don Joseph Domingo Cavazola del viaje que al presente sigue a Génova, es que el diceño para un Púlpito de mármol que le tengo entregado solicite mandarlo fabricar en la forma que le tengo expresado, que es a saver: Sus medidas desde el suelo al fin de la caxa a de tener diez y ocho a diez y nuebe palmos de los nuestros que hazen quatro y tres quartas varas españolas; esto es, todo el alto, y en él, el Maestro que lo hiciere arreglará lo que le deve dar de alto al pie, para recivir la caxa donde entra el predicador, como también el alto que a de llevar dicha caxa, todo en la dicha medida de diez y ocho a diez y nuebe palmos españoles.—El bueco que a de tener dicha caxa por dentro para que quepa el predicador a de tener en limpio cinco quartas en quadra para que no quede oprimido el predicador.—La dicha caxa a de ser seisabada según va señalado en la planitud y no quadrada ni en otro modo, y an de quedar los quatro paños enteros, y los otros dos cortados para la puerta donde ha de entrar el predicador según va señalado y demostrado en dicha planitud.—El pie a

nitiva no se aparta mucho de las condiciones exigidas por el donador, y que el escultor apenas se limitó a escoger entre las dos variantes propuestas para la colocación de los evangelistas, y modificar la postura del ángel, obedeciendo puntualmente los deseos de su cliente. La altura total quedaba fijada en unos 3,80 metros, y dentro de estas dimensiones debería calcular el artista cuánto debía darle al pedestal y cuánto a la tribuna. El ambón debía tener forma hexagonal, en lo que coincidía con el púlpito de madera de la Concepción, frente al tipo de tribuna rectangular seguido en el genovés

---

de cer un Angel revestido, y no desnudo que mire para la frente del medio de dicho púlpito y no para los lados; el recevimiento de dicha caxa, a de ser según va demostrado el dicho diseño.—Los quatro Evangelistas podrán hir en las quatro esquinas, según va anotado en dicha planitud, o bien en medio de los quatro paños enteros que a de llevar dicha caxa; y dichos quatro Evangelistas an de ser en figura de hombres bien relevados aunque vaian en medio de dichos paños que si así fuere se les podrá hacer en los ángulos, o esquinas de dicho seisado una pilastrita o moldura que divida los dichos Evangelistas. — El mármol de que se hiciere, a de cer del más fino y blanco, y nada de colores, arreglando con el Maestro que lo hiciere a que todo su costo, hasta puesto a bordo con el ymporte de caxones que a de venir bien reparado, no eceda de ochocientos a novecientos pesos, que con el costo de fletes puesto aquí en esta Isla llegará a mil pesos.—Y luego que Vm. haya practicado dicho ajuste se servirá darme abiso para librar a favor de Vm. la cantidad que me previniere, quedando yo bien enterado que de el favor que a Vm. meresco executará en todo como si fuere cosa propia, y que se exercitará que por ser obra pía procurará todos los haorros que se puedan, como el que se logre con la maior brebedad que sea posible a fin de que Dios y su Madre tenga este culto en su templo, a quien pido dé a Vm. feliz biaje y buen suceso en todo. Santa Cruz de Thenerife y agosto 26 de 1763".

Al reverso:

"Sr. Don Joseph Domingo Cavasola.

Deseo como propia la salud de Vm. y en asunto de lo que previene Vm. por ——— su compañero Don Antonio Marzelo digo que en mi orden que di a Vm. para la fábrica del Púlpito de mármol con fecha de 26 de Agosto de 1763, y ratifico en esta, que ciendo dicho Púlpito de mármol blanco fino, y arreglado al diceño, y esecución que va anotado en él y sus medidas, no me puedo exceder a dar más que los 800 a 900 pesos, encaxonado y puesto a bordo, a exceción de 20 a 25 pesos más, sin que de esta cantidad se exceda Vm., a quien deseo que Dios Nuestro Señor lo guarde muchos años. Santa Cruz de Thenerife a 21 de Mayo de 1764".

Al margen: "Encargo del Púlpito a Don Joseph Cavazola, a Génova".

de mármoles y jaspes que desde 1738 tenía la parroquia matriz de Santa Cruz de Tenerife, y su diámetro interno por lo menos 1 m. para que el predicador pudiera moverse con holgura. De las seis caras de este prisma hexagonal, dos quedarían libres para el acceso.

La gran novedad introducida por el diseño, frente a los púlpitos anteriormente construídos en las Islas —su precedente tinerfeño ya he apuntado antes que pudo ser la custodia de Rodríguez de la Oliva e Ildefonso de Sosa, más que el águila del cercano púlpito de la Concepción—, fue la sustitución del astil por un ángel, al que se pedía, en su mera función de cariátide, recibiendo el peso del ambón sobre su cabeza, que ésta mirase frontalmente, tomando como eje la cara central de la exedra, y no volviese los ojos hacia los lados. El escultor debió permitirse aquí cierto cambio, tal vez por interpretar el precepto "un ángel revestido y no desnudo que mire para la frente del medio de dicho púlpito y no para los lados" en el sentido de que la cabeza debería quedar libre para mirar hacia el centro de la tribuna y no en dirección frontal al espectador, como parece la intención primitiva del texto. Esta variación, admirable y decisiva para el efecto barroco y dinámico del conjunto, resulta concorde con el más acusado barroquismo que prefirió el artista de las dos soluciones, permitidas por las bases, impuestas para los cuatro evangelistas: o bien altorrelieves en mitad de los paños del ambón, en cuyo caso las aristas quedarían revestidas por pilastrillas o molduras separando a cada uno de los evangelistas, o bien situándolos en las cuatro esquinas en "figura de hombres bien relevados" —no según la simbología del Tetramorfos—, que era la colocación apuntada en la planta del diseño. Este último fue el criterio seguido por el estatuario, que no olvidó tampoco las pilastrillas y las duplicó en cada arista, cajeándolas y haciéndolas soporte de una cornisa moldurada en orden toscano que recorre las cuatro caras de la exedra, dejando a éstas de mármol liso, sólo decoradas con un marco ochavado.

El material en que debía ser esculpido el púlpito no podía ser otro que mármol del más blanco y fino, sin adición alguna de jaspes de colores. Es interesante advertir cómo hasta en el material se prefiere distinto al único púlpito de mármol hasta entonces exis-

tente en la Isla, el regalado a la Concepción de Santa Cruz por los esposos Rodríguez Carta en 1738. Y el costo total no debería exceder de 800 ó 900 pesos, para que con el flete hasta esta Isla no obligara al comprador a desembolsar más de 1.000 pesos. No deja de rogar A. J. Jaime a su apoderado que tome el encargo como cosa propia y, por ser obra pía, procure todos los ahorros que pueda, insistiéndole en la mayor brevedad posible.

Con la carta y el diseño perdido, D. José Domingo Cavasola inició al llegar a Génova las gestiones que le encomendara su amigo Jaime, y la primera impresión que sacó de los talleres de marmolistas no debió ser muy propicia a obtener la obra en la cantidad presupuestada. Por ello hizo saber, a través de un compañero suyo, Antonio Marcelo, al comerciante lagunero las dificultades que encontraba en Génova y le pedía un incremento de presupuesto, a lo que replicó Andrés José, nueve meses después, que se atuviera a los 800 ó 900 pesos que le había autorizado, sin excederse más de unos 20 a 25 pesos sobre dicha cantidad, y le ratifica íntegra su primera carta y el dibujo, al que debía arreglarse la obra, esculpida en mármol blanco fino.

Es muy posible que Cavasola se dirigiera en el primer momento con el proyecto del púlpito al máximo marmolista genovés de aquella hora, Francesco María Schiaffino, cuyo nombre no debía ser desconocido en Tenerife, muy posiblemente a través de la familia Lercaro Justiniani, que ya hemos visto actuó en ocasiones de intermediaria entre los templos isleños y Génova, o quizá por la de don Manuel Dapelo, que ocho años antes importó el *Cristo a la columna* de la iglesia de los Remedios, cercano al arte del maestro, si bien talla acaso de algún imaginero de su círculo. Ello explicaría el costo más elevado que Cavasola tanteó al primer encuentro y le obligó a pedir a Tenerife mayores facultades para el ajuste del púlpito marmóreo. Schiaffino estaba entonces en el ocaso de su vida y no se avendría fácilmente a esculpir obra de tal volumen, ocupado solamente, por aquellas fechas, de sus clases de modelado en la Academia genovesa, que desempeñaba desde 1755, y alejado de la dura labor del cincel, como deja pensar la cronología de sus obras fechadas postreras, que no rebasan el año 1748 [122]. Por otra parte,

122 V. nota 102.

de haber sido Francesco María el contratado por Cavasola, el resultado habría quedado ya lejos de aquel arrebato tan suyo, bebido por el artista, más que en su hermano y maestro Bernardo, en el arte romano de Gianlorenzo Bernini, a quien de lejos vislumbró al copiar de joven estatuas de Gaspar Puget en la basílica genovesa de Santa María de Carignano, y en los modelos de Francisco Rusconi, por él estudiados durante su estancia en Roma, ciudad donde tuvo ocasión de ponerse en contacto con la "terribilità" miguelangelesca. De los tres citados fautores del barroco romano participa su famoso grupo del *Rapto de Proserpina,* en el Palacio Real de Génova, la más reproducida y característica de sus obras (lámina XIV). La fuerza impetuosa de este *Rapto,* en el que acentúa el verticalismo con más violencia que el mismo Bernini, con mayor derroche de tensión y espectacularidad que Juan de Bolonia [123] en parejos asuntos, no priva a Schiaffino de una insistencia en los detalles naturalistas como el Cancerbero tricéfalo y la roca acariciada por las llamas del Averno, y de una especial afición, que identificaríamos con el manierismo, a sacar el máximo partido de las manos, nerviosas, elocuentes y abiertas en declamatoria catarata. Y esto es obvio no sólo en el *Rapto de Proserpina,* en el que según Mario Labò obedecía a un modelo de Rusconi, sino aún más en los relieves de la *Infancia de Cristo* (reproducidos en las láminas XV y XVI), de índole manifiestamente pictórica.

El caso es que con el retraso con que a manos de Cavasola llegó en junio de 1764 la respuesta de A. J. Jaime, el encargo del púlpito no podía ajustarse entonces con Schiaffino, a quien aquél sabía ya difunto cuando vuelve a escribir desde Génova el 28 de agosto siguiente [124]. Esta carta contradice, por cierto, la fecha que los dic-

123 De Giambologna quedan en Génova los bronces de la Universidad, cf. Melani, *ob. cit.,* 435.

124 B. U. La Laguna, Ms. 83-1/23:

" † Señor Don Andrés Joseph Jaime.

Mui Señor mío y Amigo. En respuesta a la estimada de Vmd. de Junio p. p. por lo tocante a la dependencia o encargo que Vmd. puso a mi cuidado del Púlpito de mármol, después de practicadas quantas diligencias me han sido posibles para llevarlo a fin con honra y la maior ventaja, he logrado con intervención deste Señor Lercari, cerrar ajuste de él con el Escultor Pasqual Bochiardo criatura del famoso ya difunto Sciafino, arreglado el todo al diseño

cionarios de artistas dan para la muerte de Francisco Schiaffino, fallecido el 3 de enero de 1765 según M. Labò.

El marmolista ahora contratado, por mediación del Sr. Lercari —muy probablemente de la rama genovesa de los Lercaro-Justiniani de La Laguna y La Orotava—, fue el escultor Pasquale Bocciardo, a quien Cavasola llama "criatura del famoso ya difunto Sciafino". Advirtamos que en este texto, y lo mismo en las restantes ocasiones en que cita al artista por su nombre, no se le apellida Bochiardi, como publicó P. Tarquis en sus artículos sobre el púlpito, sino Bochiardo o Bocciardo, tal como se escribe en la documentación genovesa y en Rodríguez Moure. Seguramente porque desde su partida llevaba en la mente el nombre —aquí tal vez conocido por medio de los Lercaro o los Dapelo— de F. Schiaffino y así se lo había sugerido el comitente, Cavasola tiene buen cuidado de insistir sobre la filiación artística de Bocciardo, según sus noticias hechura de aquél. Aunque esto sea lícito deducirlo de la producción bocciardiana, no lo he visto afirmado así en la bibliografía que conozco sobre el escultor, de quien se pregona sólo su discipulado con G. A. Ponsonelli [125], línea que en opinión de Alizeri [126] enlazaba con la tradición berninesca, triunfante en la Génova de finales del XVII con Filippo Parodi, su hijo Domenico, con Puget y su colaborador Daniele Solaro, y cuyas "locuras" —es término inevitable en Ali-

---

e instrucción de Vmd. en D 4000 acavado y puesto a bordo de la embarcación que yo señalare, cuya cantidad forma pesos fuertes 606 a corta diferencia, en que Vmd. verá que no he excedido sus límites, antes he conseguido el maior ahorro; luego se empieza a trabajar en él y por principio del año nuevo, puede estar acavado; me parece que Vmd. y todos los afectos a su Iglesia quedarán gustosos. Es costumbre dar al tiempo de la entriega del Púlpito algún reconocimiento a los operarios subalternos, y por lo que mira al fabricante, he quedado con él, que Vmd. le será reconocido, siempre que quede gustoso en vista de la obra, y esto para animarlo a que se porte; Vmd. me hará la correspondiente remisa sobre esta Plaza en lettra para que venga con más seguridad. Assí espero se cumpla quanto antes su gusto, y que tenga el de verlo colocado quanto antes en el lugar de su destino. Quedo para servir a Vmd. y ruego a N. S. le dé y guarde muchos años. Génova y Agosto 28 de 1764.—B. l. m. de Vmd. su m. d. sor.—Jos. Dom. Cavazola".

125 E. Bénézit: *Dictionnaire*, París, 1948, tomo I, 716.

126 Alizeri, *ob. cit.*, I, 21.

zeri— el mismo Ponsonelli perpetuó hasta el séptimo lustro del siglo XVIII.

El citado autor extrae de esta corriente berninesca a los dos Schiaffini, acaso por encontrar en Bernardo, el mayor, cierta contención que agradaba a su sensibilidad academicista, pues se prestó hasta su prematura muerte en 1725 a seguir los consejos del viejo Domenico Piola, traducidos puntualmente en mármol. Pero el estilo de Bernardo —lenguaje de sabio entre un pueblo de alienados lo define Alizeri— sólo lo sigue a medias su hermano y discípulo, más a menudo en el campo del relieve cuando los temas permiten, como en los ejemplos citados, una concepción pictórica de raigambre piolesca, pero en los grupos o figuras exentas el mármol le sirve de tea para hacer arder el pathos barroco de una personalidad gemela de Rusconi y como ella expresable en el lenguaje berniniano. Alizeri advierte que del taller de Francesco Schiaffino sólo salieron dos carrareses, más bien ayudantes que discípulos: uno, el Giovanni Domenico Olivieri que en España iniciaría la etapa neoclasicista desde la dirección de la Academia de San Fernando, de la que fue primer director [127], en los días de Fernando VI; otro, más apegado a los modelos del maestro, Carlo Cacciatori, extinguiría la manera de los Schiaffini. Pero no le falta razón a Cavasola al llamar a Bocciardo criatura de F. Schiaffino, porque el discípulo de Ponsonelli fue capaz de templarse al contacto con la Academia Ligústica, que llegó a contarlo entre sus miembros y su profesorado, y de frenar el berninismo de su juventud con la serenidad que, como en la madura precocidad de los malogrados, fue don natural del hermano Bernardo.

Había nacido Pasquale Bocciardo, según Zani [128], en Génova el 1710, y pertenecía a una familia de escultores, de los que fue el más destacado. Era hijo de Andrea Bocciardo, de cuya vida y obra Alizeri [129] sólo encuentra digno de recordar su trato cortés; y tal vez un Gerolamo, que en 1805 interviene en las estatuas con que Génova decora la sala mayor del Palacio Real para las fiestas napoleónicas, pudo ser su descendiente. Tras la formación bajo la tutela

127 Ceán Bermúdez: *Diccionario,* III, 248 ss.

128 Thieme-Becker, IV, 154-155.

129 Alizeri, *ob. cit.,* 128.

de Ponsonelli, pronto destaca Pasquale pujante frente a Schiaffino, y a la muerte de éste parece sucederle en los encargos. A su juventud atribuye Alizeri las estatuas de la *Asunción* en la iglesia parroquial de Sampierdarena y el *San Agustín* que de la iglesia de su advocación pasó al claustro del convento de la Consolación, de Génova. Acusan ambas cierta falta de vigor y de garbo, por no insistir tampoco en el claroscuro inherente a la escuela. El mismo año que se funda la Academia Ligústica (1751), es elegido académico de mérito y para ella esculpe en tal fecha el relieve *Venus encarga a Vulcano la armadura de Eneas*. Favor o necesidad lo llamaron a dirigir los estudios de estatuaria, primero como assesore en 1760; y desde 1763, en que lo eligió la Academia para sustituir al ya difunto Schiaffino, como director de la Scuola de' Modelli, donde permaneció hasta pocos años antes de su muerte. El *Retrato de Giacomo Lomellino,* por él esculpido en aquel mismo 1763 para la portada del Spedaletto de Génova, es obra correcta y acaso tributaria del que le hizo también Schiaffino, a quien imita. Para la plaza del Palacio del Regente en Bastia (Córcega) esculpió en 1779 la *Estatua en pie del Conde de Marboeuf*. Como retratista quedan otros ejemplos suyos en Savona: la *Estatua de María Magdalena Durazzo* (1782), bienhechora de la Casa de Misericordia, ante la cual se alza, o en Santa María di Castello de Génova, donde se cita su *Busto en mármol de Mons. Niccolò de' Franchi,* frente por frente de otro arzobispo, Vincenzo Gentile, esculpido por Filippo Parodi, nombre que inicia en Génova la secuela de berninescos, brillantemente cerrada por el propio Bocciardo. Las mejores obras de Pasquale son, en opinión de Alizeri, las dos *Inmaculadas* que esculpió, respectivamente, para el Conservatorio Fieschi y para la fachada de la iglesia de San Felipe, compuestas y cuidadas, y la *Virgen* del palacio del Marqués Pallavicini, de Génova. En 1789 cedió su puesto de profesor de escultura en la Academia, después de veintiséis años de estarlo desempeñando, a la pareja neoclásica Traverso y Ravaschio. Disgustado por el desvío de la Ligústica, decrépito pero aún famoso, moría en su ciudad natal dos años después.

La bibliografía genovesa no ha recogido una obra eminente que permitió conocer en España el estilo de Bocciardo. Me refiero a sus trabajos para el retablo mayor de la catedral de Cuenca, realizado

por traza (1751) del arquitecto Ventura Rodríguez, y decorado con esculturas y un gran relieve mariano traídos de Génova. Ponz [130] no cita al autor de estos mármoles genoveses, pues da sólo la procedencia y el costo de 121.000 reales, y todo lo más los filia como reflejo del arte de Carlos Marati. Tampoco se han preocupado de desvelarlo las guías más recientes de la catedral conquense [131]; pero el siempre bien informado itinerario de Giménez de Aguilar [132] los relaciona acertadamente con Bocciardo. Son dos estatuas mayores del natural, *San Joaquín* y *Santa Ana,* flanqueando el altorrelieve de la *Virgen y el Niño con ángeles,* en el cuerpo principal, y otra figura sedente del *Padre Eterno* en el ático (lámina XX). En el relieve de la Madonna es sensible la concepción pictórica que recuerda el estilo de F. Schiaffino, pero las dos figuras de pie revelan una grandeza y serenidad que prestigian a Bocciardo. La amplitud de los ropajes, el papel asignado a las manos, la actitud contrapuesta de la pareja, el enérgico modelado de los rostros, que contrasta con el claroscuro de los plegados, son notas que afirman la madurez ya lograda de su autor, sin perder aún la impronta berninesca de su formación.

A este preclaro artista de la escuela genovesa contrata Cavasola el *púlpito* tinerfeño, y tras obtener la aceptación total del diseño y condiciones impuestas por el donante, escribe a A. J. Jaime en aquel agosto de 1764, aclarando los extremos del concierto económico formalizado entre ambos, en el que no se rebasó la cantidad presupuestada, incluso contando con la propina que solía darse a los subalternos. El escultor aguarda el parecer del cliente para recibir su reconocimiento sobre el precio estipulado. Según estas primeras conversaciones, la obra sería comenzada inmediatamente y para principio del año nuevo 1765 podría quedar concluída.

A pesar de estos inmejorables comienzos, la pérdida de una carta enviada por A. J. Jaime el 27 de octubre de 1764, dando su aceptación al ajuste del púlpito con Bocciardo, retrasó en extremo el comienzo de la obra. Cavasola escribe el 7 de ese mismo octubre

130 Ponz, *ob. cit.,* 251.

131 Anselmo Sanz Serrano: *La Catedral de Cuenca,* Cuenca, 1959, 58; ídem: *Guías artísticas de España: Cuenca y su provincia,* Barcelona, Aries, 1960, 69.

132 Giménez de Aguilar: *La Catedral de Cuenca,* Cuenca, s. a.

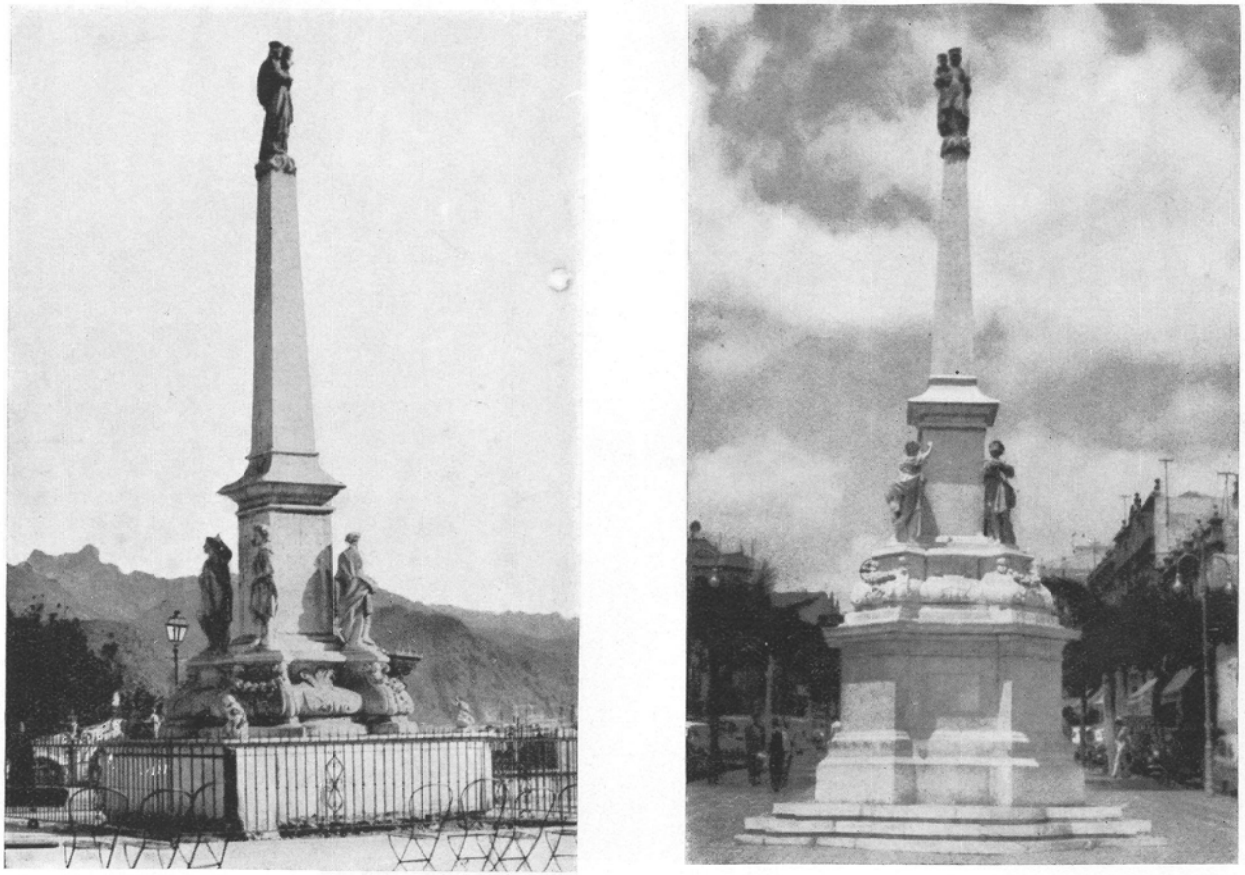
pidiendo instrucciones que no llegan; reitera su petición a través de D. Francisco Linares Cosío y por medio de su compañero D. Antonio Marcelo Ganado; sabe por ellos que aquella carta del 7 de octubre llegó a manos del comerciante tinerfeño porque se la entregó el maltés Miguel de Lia; y se desespera en la Génova lejana sin que Jaime le haga saber su aprobación. Vuelve a escribir otra vez desde Génova el 28 de agosto de 1765 [133], decidido a desistir del encargo ante el silencio de su amigo. Por fin, en octubre de este año, cuando se encontraba en Final (Finale Ligure), municipio de la Riviera, recibe la ansiada carta de Jaime, que trae fecha del 14 de mayo anterior, e incluye copia de una precedente, perdida, que el tinerfeño firmó el 27 de octubre del 64, justamente un año antes. Parece que con la extraviada remitía un diseño que nunca llegó a manos del agente, pero que se relacionaba tan sólo con la inscripción que Jaime deseaba grabar en el pedestal, incluyendo su nombre, como donante, y el de la Virgen de los Remedios a quien ofrecía el púlpito. Con estas letras en su poder, Cavasola puede encargar tranquilamente la obra a Bocciardo y, al no poder abandonar Finale Ligure hasta pasadas las vendimias, escribe al intermediario don Juan Lercari con objeto de ganar tiempo, y promete para entonces ir a Génova, apremiar al artista la rápida conclusión del púlpito y

---

133 B. U. La Laguna, Ms. 83-1/23:

"Señor Don Andrés Joseph Jayme.

Mui Señor mío. Viéndome sin cartas de Vmd. en vista de quanto le escriví en 7bre del año p. p. y le tengo avisado por medio de Don Francisco Linares Cosío, y de mi compañero Don Antonio Marzelo Ganado, y saviendo que dicha carta llegó a sus manos, cuyo portador fue el maltés Miguel de Lia, quien sé que arrivó a esa, hállome en la mayor confusión acerca del Púlpito de mármol que Vmd. se sirvió encargarme, como por el disseño, medidas y carta horden que me entregó; con essos requisitos hize el ajuste de dicho Púlpito con Don Pasqual Bocciardo, de Génova, de que di a Vmd. aviso con dicha mía para su aprovación, como Vmd. me previno, y la he esperado hasta hoy, sin aver de parte de Vmd. aprovación o disposición alguna. Yo no puedo a menos de estrañarlo, y más que ya pienso en el verano próximo bolver a *essa mi casa. Vmd. vea lo que determina porque, de no, yo me dejaré dese* empeño y no será culpa mía que essa Iglesia y Vmd. no ayan quedado servidos en este particular, como sucederá si Vmd., en respuesta luego, no resuelve, porque no ay tiempo que perder. Sirva a Vmd. de aviso y mande a



PASQUALE BOCCIARDO: El *Triunfo de la Candelaria* (1778), en el primer cuarto del siglo XX y con el basamento actual. Plaza de la Candelaria. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

La Plaza de la Constitución a fines del siglo XIX. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

poner en sus manos, como hombre singular, la manera de colocar la leyenda [134].

El escultor, pues, pudo comenzar sus trabajos en el último trimestre de 1765; pero un nuevo incidente detuvo otra vez el proyecto, en este caso por el pago de los honorarios. Cavasola contaba con que Lercari, por cuenta de A. J. Jaime, le proporcionaría los pesos autorizados para pagar al escultor, pero D. Juan se excusa de actuar como banquero sin que desde Tenerife se le hubieran remitido fondos. Alarmado ante tan incómoda situación, escribe nuevamente a la Isla el 2 de noviembre de 1765, en carta fechada en Finale, y pide se le autorice a adelantar personalmente el importe del púlpito, si bien esto acarrearía subida en el precio por

quien ruega a N. S. le dé y guarde muchos años. Génova, Agosto 28, 1765.—Jos. Dom. Cavasola.

A Dn. Andrés Joseph Jaime guarde Dios muchos años.—Santa Cruz de Thenerife.

Génova 28 de Agosto de 1765.

De Don Joseph Domº Cavasola".

[134] "Señor Don Andrés Joseph Jayme.

Final y 8bre 9, 1765.

Muy Señor mío. El lunes desta semana recibí la estimada de Vmd. de 14 mayo p. p., con copia de otra de 27. 8bre del año p. p. y las noticias de su salud; desseo consiga la continuación deste benefizio y que me occupe en quanto sea de su mayor agrado.

Nunca ha llegado a mis manos el original de dicha suya de 27 de 8bre, de modo que fue el motivo que por medio de mi compadre Don Antonio, y de otro amigo dessa, embiara a Vmd. mis recombenciones; antes en esta misma occasión tenía a Vmd. escrito sobre lo mismo. Aora viendo lo que passa, escrivo en este Correo a Don Juan Lercari sobre lo que Vmd. me avisa, y passadas las vendimias iré yo a Génova para solicitar al Fabricante a efecto que acelere la conclusión desta obra que espero conducir yo mismo y el día de los Remedios venidero oír, desde él, el Sermón de la Virgen Santíssima. Como no he recivido dicha carta, assí me falta el disseño que Vmd. menciona; con todo esto se pondrá el nombre de Bienhechor y el de María Santíssima de los Remedios, como mejor esté, sobre que dejaré que el Escultor, hombre singular, a quien diré la intención de Vmd., lo disponga.

Vmd. me tiene para servirle y ruego a el S. le dé y guarde muchos años.

B. l. m. de Vmd. su m. d. sor.—Joseph Domº Cavasola.

Génova y Octubre 9 de 1765.

De Don Joseph Domº Cabasola a Don Andrés Joseph Jayme guarde Dios muchos años.

Santa Cruz de Thenerife."

Portada de la alameda del marqués de Branciforte (1787), a fines del siglo XIX. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

las diferencias en el cambio, o dé orden a D. Pablo Capitanachi u otro banco de Génova para que le sea librado el monto del ajuste más las propinas [135].

La resolución del malentendido llevaría aún unos meses y no es dislate pensar que Bocciardo no pondría sus cinceles en los mármoles del *púlpito* hasta bien avanzado el año 1766, incluso a fines del mismo, pues el artista había prometido terminarlo en unos cinco o seis meses a contar desde el momento del contrato, y por la cédula de embarque, fechada el 14 de julio de 1767, sabemos que hasta entonces no llegó la hora de su expedición a Tenerife.

Esta cédula, que se ha conservado junto con las cartas citadas, está encabezada por un grabadito de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua,* y, como ya comentó Pedro Tarquis [136], encierra gran interés no sólo como documento comercial, redactado en un italiano muy característico, y por consignar la nave y capitán que transportaron el púlpito "con el nombre de Dios y de feliz salvamento", sino además porque da noticia, no contenida en la correspondencia de Cavasola, sobre el boceto en cera modelado

---

135 "Señor Don Andrés Joseph Jayme.

Mui Señor mío. A consecución de quanto escriví a Vmd. días pasados, con embarcación que en Génova flettaron los malteses para essa, participé a Don Juan Lercari quanto Vmd. se sirvió insinuarme acerca de los pesos que Vmd. me avisa tenía que tomar de él para satisfacer el consavido Púlpito; en respuesta me dize lo que Vmd. verá en su carta adjunto, y nada veo en su conclusión, porque en la minuta que Vmd. me dio, Vmd. me previene que, hecho el ajuste del Púlpito, dé a Vmd. aviso para proveer a su importe. Haviéndome governado por su instrucción, y passádose un año, nada hallo que adelante, con que quedo en la inacción en este assumpto, y mal con el Fabricante. Si yo me hallara con orden amplia sovre este propósito, ya todo estubiera hecho, porque, gracias a Dios, no me falta cómo concluir esta obra, pero, como entonces hubiera cambios que pagar, tal disposición no es conforme a la horden de Vmd., quien mejor será dé orden a Don Pablo Capitanachi, u a otro, para que libren a mi favor esta dicha cantidad del monto del Púlpito con sus gastos de regalía, o se esplique claramente conmigo para que se consiga lo que de tanto tiempo Vmd. anhela. Quedo para servir a Vmd. y ruego a N. S. le dé y guarde muchos años. Final y 9bre 2 de 1765.

Jos. Dom. Cavasola."

136 P. Tarquis, *art. cit.*, "L. T.", 28 agosto 1942.

por el mismo escultor [137]. Es lástima, como comenta Tarquis, que no se haya conservado el púlpito de cera, que seguramente se reservó A. J. Jaime y pudieron conservar sus sucesores, porque ayudaría a comprender mejor la concepción bocciardesca y qué partes de las esculturas modificaría y perfilaría hasta terminarlas en materia definitiva e incluso lo que pudo encomendar a ayudantes de taller.

El navío que lo trajo, "Peggy", era de bandera inglesa y lo mandaba el capitán J. Pelin. Los dos púlpitos, el de mármol y el de cera, venían incluídos en ocho cajas; el flete y gastos de desembarque montaron 114 pesos.

Con las modificaciones que Bocciardo introdujo en las condiciones del comitente, bien escasas, como aclararé más arriba, el escultor logró una armónica unidad, pese a la distinción de escalas en que hubo de concebir a sus figuras: triple en el ángel respecto de los evangelistas (lámina XVII). A éstos los representó sentados

---

[137] "A J Nº 1 a 8.

Addì 14 di Luglio 1767 In Genova.

Ha caricato, col nome di Dio e di buon salvamento una volta tanto in questo Porto di Genova, il Sr. Giuse. Domº Cavasola, per ordine, conto e rº del Sr. Andª Jayme, sopra la nave nominata "Peggy", del Capno. Pelin, di Bandª Inge., per condurre e consignare in questo su presente viaggio in Santa Croce di Tenerife al detto Sr. Andª Jayme, l'appiè nominate e numerate Mercanzie, asciutte intiere, e ben condizionate, segnate come di contro, e così promette detto Capno. a suo salvo consegnarle. E di nolo gli sarà pagato Cento Pezzi di otto reali pta., ex per % anº e capa e per fede del vero sarà questa con altre simili firmata da detto Capno. e non sapendo scrivere, per lui da terza persona, e una compiuta, le altre restino de niun valore. N. S. l'accompagna a salvamento. Amen.

Otto casse contenenti un Pulpito di marmo et altro di cera a modelo inchiodate, intiere, e ben condizionate".

Al reverso:

"Canarie.

Flete ajustado	ps.	100
Primage 10 por ciento		10
Costos de echar en tierra y subir algunos de los caxones ...		4
	ps.	114

Recevi Inº Pelin."

en sillas que los ropajes dejan ocultas, ante las parejas de pilastritas que cubren las aristas del ambón. Los animales simbólicos asoman la cabeza a través de los ropajes, como si, tendidos, sirvieran de asiento a San Lucas —el toro— y a San Marcos —el león—; no así en el caso de San Juan, cuya águila parece iniciar el vuelo. En los situados a ambos extremos, talló cabezas de ancianos concentrados y atentos al escrito; San Juan, imberbe y romántico, interrumpe la escritura para mirar ensoñado a lo alto, al punto donde el ángel señala a San Mateo (láminas XVIII y XIX). Es patente la fuerte inspiración berninesca de este último, ante el cual no puede menos de recordarse a los profetas de la capilla Chigi en Santa María del Popolo de Roma. El ritmo diagonal de los mantos recogidos sobre las piernas acaso resulte reiterativo, pero el escultor se esfuerza en matizarlo con sombras y luces, obtenidas con los tajos profundos de los que tanto partido obtienen siempre los marmolistas ligures.

La figura del ángel atlante constituye un acierto indudable de Bocciardo, hábil en la forzada postura, arrodillada sobre nubes; estudiada en el esfuerzo contenido; sabia en el plegado de las telas y el abanico plumado de las alas; musical en la orquestación ascendente, como un cáliz, del conjunto. Las ménsulas que sostienen el piso del ambón, con sus largas hojas de acanto, volutas y conchas, contribuyen a ligar en ritmo cuatro veces divergente el esfuerzo del ángel y la actitud ensimismada de los evangelistas.

Don Lope Antonio de la Guerra registra en sus *Memorias* la colocación en la iglesia parroquial de los Remedios, de La Laguna, durante los primeros meses de 1768, del púlpito de mármol donado por Andrés José Jaime y recuerda que el primer sermón que en él se predicó coincidió con la fiesta de San José, 19 de marzo de aquel año; lo pronunció el Dr. D. Rafael Delgado, abogado de los Reales Consejos. Como corolario añade que también se colocaron aquel año dos pilas de mármol en la iglesia de San Francisco, muy posiblemente traídas de Génova, exponente una vez más de que los templos tinerfeños seguían constantes en su afición a los marmolistas genoveses [138].

[138] L. A. de la Guerra: *Memorias*, "El Museo Canario", 27-28 (1948), 112.

En este *púlpito* Bocciardo envió a Tenerife no sólo la mejor pieza genovesa de mármol que hoy existe en la Isla y en todo el Archipiélago, sino una de las obras cumbres de toda la producción del artista, digna de figurar en cabeza entre las más significadas del catálogo.

El "Triunfo" de la Candelaria.

Si el púlpito de la catedral de La Laguna puede reputarse como lo mejor de la obra de Pasquale Bocciardo, no es, sin embargo, la mayor de dimensiones que se puede contemplar en Tenerife. En su producción creo debe incluirse también el magno *Triunfo de la Virgen de Candelaria,* una década posterior al púlpito, que todavía preside la plaza hoy llamada de la Candelaria, a la entrada de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife (láminas XXI-XXV).

Toda la bibliografía que lo describe está concorde en que fue traído de Génova, y transcribe unánime la leyenda de su fachada principal, la que mira al mar, donde se recuerda el nombre de quien lo costeó, el capitán D. Bartolomé Antonio Montañez, castellano perpetuo del castillo real de la Marina de Candelaria, y la fecha, 1778, en que fue erigido [139].

Era el capitán Montañez el mismo donante de otro monumento marmóreo que desde una veintena de años antes se levantaba en el extremo oeste de la misma plaza, por entonces llamada de la Pila y centro urbanístico y político de la villa. La *Cruz de mármol,* símbolo epónimo de Santa Cruz de Tenerife, que hasta el segundo cuarto del presente siglo se alzaba en ese lugar, hoy en la plaza de San Telmo, tiene grabado el nombre del capitán Montañez, a la sazón capitán de forasteros y síndico personero del puerto de Santa Cruz, quien la costeó el año de 1759 [140]. Las "Guías" de la ciudad callan el

---

139 Mariano Nougués Secall: *Cartas histórico-filosófico-administrativas sobre las Islas Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 1858, 14-16; Poggi, *ob. cit.,* 126; Arribas, *ob. cit.,* 35.

140 Transcriben las leyendas del obelisco: Poggi, *loc. cit.;* Arribas, *ibidem,* y Nougués, *loc. cit.*

En la fachada que da al mar:

"A expensas y cordial devoción / del Capitán / D. Bartholomé Antonio Mon-

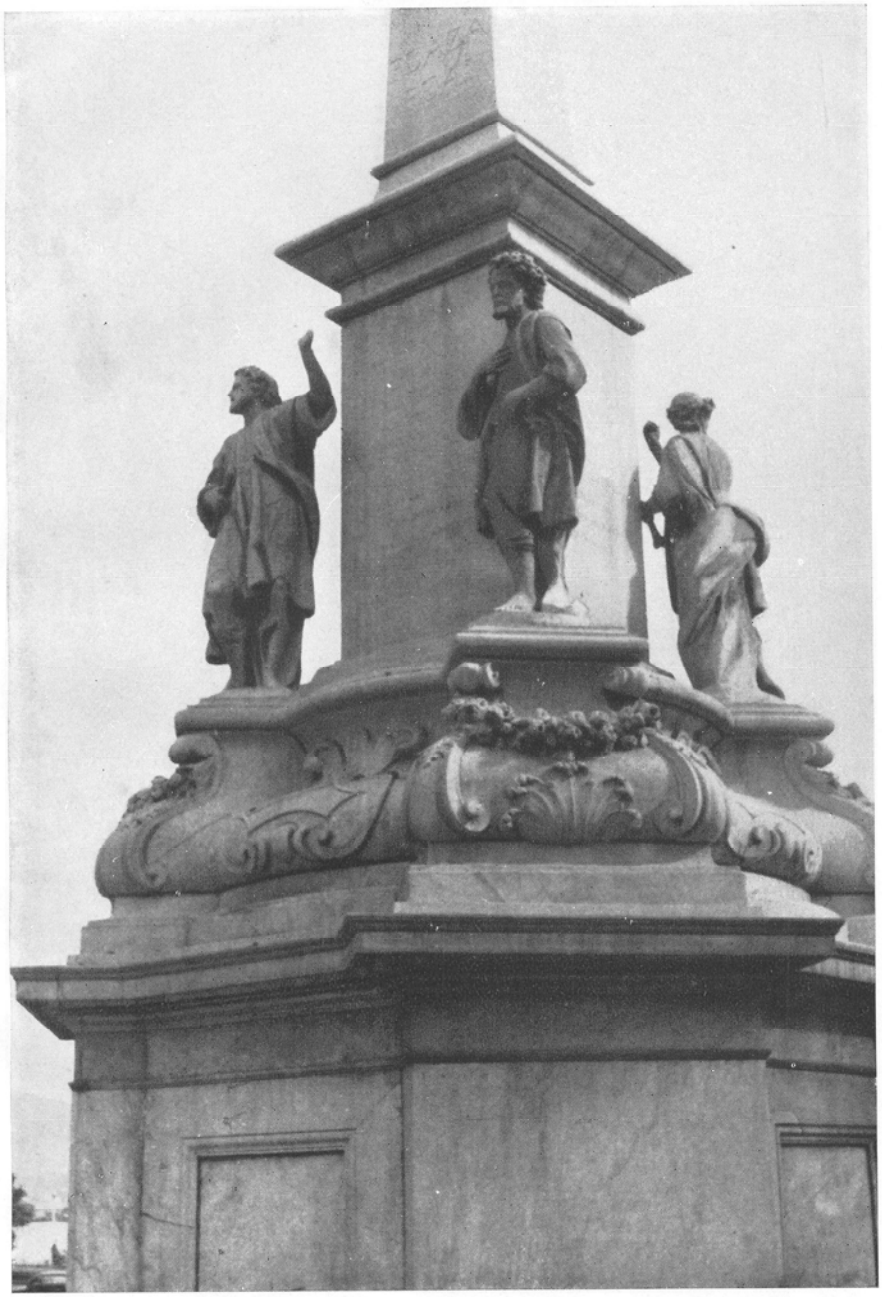
Lámina XXII

Pasquale Bocciardo: El *Triunfo de la Candelaria* (1778), a fines del siglo XIX. Plaza de la Constitución. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

LÁMINA XXIV

PASQUALE BOCCIARDO: *Triunfo de la Candelaria* (1778), pormenor. Plaza de la Candelaria. Santa Cruz de Tenerife.



PASQUALE BOCCIARDO: *Triunfo de la Candelaria* (1778), pormenor de los menceyes guanches. Plaza de la Candelaria. Santa Cruz de Tenerife.

nombre del marmolista, que puede leerse igualmente en el anverso de la cruz, *Saluator de Alcaraz fecit*. Sólo lo recoge Rodríguez Moure en su "Guía" de La Laguna, quien lo apellida Salvador Alcaraz y Valdés, autor, junto con la cruz, de la *pila bautismal* de la Concepción de La Laguna, también de mármol y coronada por un grupo en alabastro del *Bautismo de Cristo* [141]. Una y otra obra procedían esta vez de Málaga y no han de entrar en este repertorio de esculturas genovesas.

El nombre del capitán Montañez es recordado en otras inscripciones y documentos por su constante generosidad y espíritu piadoso, que cuajaron en artísticos donativos, algunos todavía existentes en los templos de Santa Cruz de Tenerife. Su biografía ha sido trazada ya por Padrón Acosta [142] y a través de ella abundan las donaciones a la iglesia parroquial de la Concepción, donde fue butizado en 1714, pues era natural de Santa Cruz, y al convento de

---

tañez / Castellano perpetuo / del Castillo Real de la Marina / de Candelaria / Año de Nero. Señor Iesu Christo / MDCCLXXVIII / El X del Pontificado / de Nero. Ssmo. Padre Clemente XIII / y el IV de la proclamación en Madrid / de Nero. Catholico Rey y Señor / D. Carlos III".

Al costado norte:

"Esta sacra pyrámide / se erige / Monumento de christiana piedad / para eterna memoria / de la maravillosa aparición / de Candelaria / Imagen de Maria Santíssima / cuyo sagrado bulto / adoraron en esta isla / los gentiles / 104 años / antes de la predicación / del Evangelio".

Fachada oeste:

"Los regios succesores / de Thenerife / coronados de flores / y trayendo / por cetros magestuosos / las áridas canillas / de sus padres / reverenciaron oculto numen / en esta santa Imagen. / Vieron la luz de Dios / entre las sombras / y la invocaron / en todas sus angustias".

Lado sur:

"Los cristianos conquistadores / la aclamaron / Patrocinio especial de Thenerife. / Los isleños / Patrona general de las Canarias. / Su templo es frequentado / sus milagros continuos. / Adoradla / que es Imagen / de aquella Augusta Madre / de Dios / que por los hombres / se hizo hombre".

141 Rodríguez Moure, *ob. cit.*, 99, nota 1.

142 S. Padrón Acosta: *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz. El Capitán D. Bartolomé Martínez* (sic), *donante del cuadro de Juan de Miranda, hijo de Santa Cruz de Tenerife*, "L. T.", 31 diciembre 1943.

Otros aspectos en L. A. de la Guerra: *Memorias*, "El Museo Canario", 29-30 (1949), 144.

Nuestra Señora de Candelaria, en el pueblo de Candelaria, donde falleció y fue sepultado en 1784.

El cuadro de la *Adoración de los Pastores,* pintado en 1777 por el máximo representante del rococo en el arte isleño, el grancanario Juan de Miranda, que cuelga en el baptisterio [143]; otro lienzo del mismo pintor, *El Niño Jesús entre los doctores,* según Padrón; y el antiguo "descanso" —ya en desuso— para la procesión claustral de la octava del Corpus, altar desmontable de tres cuerpos, el central decorado con espejos y versículos en oro, y el último constituído por un templete donde se colocaba la custodia al descansar la procesión eucarística, todo cobijado por un pabellón de damasco rojo [144]: son tres dádivas del capitán Montañez a la iglesia de la Concepción. Padrón Acosta documentó también como regalo del generoso castellano de Candelaria el *Cristo crucificado* que se puso en la capilla del cementerio, encargado primeramente por Montañez para el Calvario de la localidad. Los párrocos de la Concepción de Santa Cruz y de Santa Ana de Candelaria lo citan con gratitud reiteradas veces. Era amigo y allegado de la familia Rodríguez Carta, a uno de cuyos miembros dejó en herencia algunas alhajas, y vivía en su casa de la calle de la Marina, hasta que al final de su vida se trasladó a Candelaria.

El *Triunfo de la Virgen de Candelaria* es, de todos los donativos del capitán Montañez, el más sobresaliente y, pese a las modificaciones que ha sufrido, egregio ornato de Santa Cruz de Tenerife. Para conocer su aspecto original hay que atenerse a fotografías (láminas XXI y XXII) anteriores a la reforma que sufrió la Plaza de la Constitución en 1929, en tiempos del memorable alcalde García Sanabria. Su primer basamento era cuadrado, cuyas caras lisas tendrían como una vara de alto. Cuatro "putti" cabalgando sobre delfines, que simbolizaban los genios de las Estaciones, se alzaban en las esquinas de este cubo de mármol, sustentador en su centro de un cuerpo ochavado, en forma de pirámide trunca y caras de perfil cóncavoconvexo decoradas con guirnaldas florales en relieve, hojas de acanto y marcos en tornapuntas de gusto rococo, aproximada-

143 Reproducido en S. Padrón Acosta: *El pintor Juan de Miranda (1722-1805)*, "Revista de Historia", 84 (1948), lám. IV.

144 Poggi, *ob. cit.*, 66.

mente de otra vara de altura. En los cuatro ángulos de este segundo cuerpo, en dimensiones algo menos del natural, las efigies de cuatro reyes guanches (lámina XXV), los menceyes de Güímar, Daute, Abona e Icod según pretenden identificar las "Guías" [145], en actitud declamatoria y reverente, flanquean un prisma cuadrado de mármol cuyas caras se han grabado con inscripciones de homenaje a la Virgen aparecida [146] en las playas tinerfeñas de Chimisay con anterioridad a la conquista de Tenerife por el ejército castellano, y en memoria del donante. Superpuesta al cuadrado plinto va una cornisa, a la que corona otra pirámide truncada, esta vez cuadrada y de caras cóncavas, sobre la que asciende casi unos cuatro metros un obelisco marmóreo de forma piramidal cuadrada, a cuyo extremo y sobre copos de nubes preside el conjunto una esbelta figura de la Virgen, cubierta por una corona, sosteniendo en su brazo derecho al Niño desnudo, igualmente coronado, y en la mano izquierda una candela. La figura de la Virgen se atiene en líneas generales al icono del siglo XV aparecido a los guanches, añadiéndole las coronas, y por ello resulta menos barroco que las efigies de los menceyes.

Todo el conjunto pudo medir unos ocho metros sobre las gradas que, según Poggi [147], estaban ocultas en 1881 bajo el pavimento, lo que hacía perder esbeltez al monumento. Lo protegía una sencilla verja de hierro en cuadro.

Con la reforma de 1929 desaparecieron la reja y los cuatro "putti", dos de ellos ya deteriorados desde el siglo XIX [148], que se guardan en un sótano del Museo Municipal, de donde han salido con ocasión de alguna exposición, aunque nunca han sido fotografiados separadamente; y se trastrocó también el cubo cuadrado del basamento, que resultaba demasiado ancho para las dimensiones que se quería dar a la plaza, sustituyéndolo por otro octogonal, bajo una nueva cornisa achaflanada, repitiendo la planta octógona del

145 Así los interpreta ya Nougués, *ob. cit.*, 14.

146 Para la historia e iconografía de la Patrona del Archipiélago, véase José Rodríguez Moure: *Historia de la devoción del pueblo canario a Ntra. Sra. de Candelaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1913.

147 Poggi, *ob. cit.*, 126, nota 2.

148 Según el mismo autor, el destrozo lo hicieron a sablazos unos oficiales de la fragata inglesa "Boadicea" el 26 de marzo de 1825, por lo que fueron multados. Idem, *ibidem*, 126, nota 3.

tronco de pirámide decorado con guirnaldas que sostiene a los menceyes. Como el piso de la plaza bajó considerablemente y no se alteró el asiento original del obelisco, el nuevo basamento aumentó hacia abajo su altura más de un metro, respecto de la que tenía el primitivo cubo, ganando en esbeltez lo que perdió en integridad. Las caras del nuevo pedestal se revistieron de mármol, de distinta calidad, y por la fachada principal consigue realzarlo más una gradinata de tres peldaños (lámina XXIV).

Al desaparecer el basamento cúbico y los cuatro "putti" jinetes sobre delfines, se perdió la indudable inspiración berninesca que presidió la concepción del monumento, a la vez que se destruyó la sabia proporción entre la ancha basa y la altura del obelisco. La estatua de la Virgen se ha alejado más del espectador actual, que para contemplarla como la vio el del siglo XIX exigiría también un aumento de sus dimensiones, lo cual destruiría la proporcionalidad y armonía del resto de la fábrica.

Es indudable que con el basamento bajo, tanto los niños como los cuatro menceyes quedaban a la altura de los ojos y podría contemplarse toda la obra escultórica con la proximidad con que Bernini concebía sus fuentes y centros de plazas, como la Fuente de los Cuatro Ríos, en la plaza Navona, o sus obeliscos ante Santa María sopra Minerva o el Panteón de Roma. Aunque la rocosidad naturalista de la Fuente de los Cuatro Ríos se haya sustituído en el *Triunfo de la Candelaria* por una arquitectura maciza, sólo adornada con guirnaldas de flores, más dentro del contenutismo del rococo, el ritmo cuatripartito de la estructura y de la figuración esculpida se pliega a la organización que el mágico arquitecto napolitano impuso a la fontana, destinada también a soporte de uno de los obeliscos egipcios que Roma sembró en el centro de sus plazas, y también en la fuente de la plaza Navona las esculturas quedan a la altura de los ojos. La cornisa y el basamento cóncavo en escocia sobre el que apoya el obelisco propiamente dicho coinciden también con la molduración que Bernini dio de basa al faraónico de esa misma fontana, alzado sobre un plinto cúbico, parecido además al del gracioso obelisco del elefante, de Bernini.

Este tipo de monumento no deja de repetirse en el arte italiano todo el siglo XVII y en el XVIII, y no desaparece en el XIX, como ilus-

tra, entre otros, el levantado por Godoy, ya desterrado, en los jardines de su residencia romana, la Villa Celimontana (antes Villa Mattei), para soporte de un obelisco egipcio abandonado por los Mattei, al que hizo coronar con una bola de bronce [149].

En el monumentismo que siguió al "Risorgimento" el obelisco cuadrifronte de prosapia egipcia aún reverdecerá, orlado de relieves históricos, banderas y victorias, en el *Monumento a los Cinco Días,* esculpido por Giuseppe Grandi para Milán [150]. Sin salirnos de Génova, aunque el obelisco se trueque en pesada columna rostral, el esquema seguirá siendo el mismo —el paralelismo es obvio en las cuatro esculturas que se alzan en las esquinas, como el Almirante triunfador en la cúspide— del monumento elevado a Colón por su patria nativa en 1862 (lámina XXXIX).

En el arte español, si bien lejanamente, algunas fuentes madrileñas, como las ideadas por Pedro de Ribera, pueden ofrecer organizaciones algo paralelas de fecha anterior, y tal vez no pueda compararse el obelisco de la Candelaria más que con los dieciochescos *Triunfos de San Rafael,* en Córdoba, de muy diversa decoración, de Miguel Verdiguier (1765-1781 el cercano a la Mezquita; 1772 el de la plaza del Potro), pero que yerguen obeliscos de tipo faraónico. Los *Triunfos de Cádiz,* ya citados más arriba, entran en la serie, pero éstos son de origen o inspiración genovesa. Posteriores al Triunfo tinerfeño, todavía comparables en cierta manera, son los obeliscos neoclásicos madrileños de la *Fuente Castellana,* hoy en la plaza de Manuel Becerra, y el *Panteón del Dos de Mayo,* en la de la Lealtad, si bien sus basamentos y la ausencia de remate escultórico los distancien.

La ascendencia berninesca del *Triunfo de la Candelaria,* tan sensible en las fotos y grabados [151] anteriores a 1929, es también rastreable en las actitudes de los menceyes, aun ajenas a todo academicismo neoclásico. Pese a que la intemperie los ha deteriorado

---

149 Elías Tormo: *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos,* tomo II, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, 219 y fig. 300.

150 Melani, *ob. cit.,* 620.

151 Por ejemplo el de Masí, según foto de Mr. Bonnevide, reproducido en "La Ilustración de Canarias", año I, n.º VI, 30 septiembre 1882, 48.

bastante, haciéndoles perder algunos dedos de las manos, el ademán y la técnica del claroscuro denotan todavía un poderoso lastre barroquizante. Los tajos profundos con que han sido tratados los ropajes, especialmente los mantos dispuestos en movido ritmo helicoidal, reiterando las cuatro figuras desde el hombro izquierdo parejo recogido que deja al descubierto túnicas cortas de lanuda piel, cortada en ángulo sobre cada rodilla —compárese con la veste del ángel que soporta el púlpito de la catedral de La Laguna—; la expresión ensimismada de los rostros, pese a la pose teatral y declamatoria que algunos subrayan con enérgico movimiento del brazo; el modo como empuñan los fémures —"trayendo por cetros majestuosos las áridas canillas de sus padres", explica la inscripción del costado oeste— con la misma seguridad con que los evangelistas del púlpito lagunero asen sus infolios; el trépano empleado en las coronas florales que ciñen las cabezas de los menceyes y en las guirnaldas del basamento, aquí pronunciado por exigencias del motivo, pero no menos pródigo en la cabellera y barba de los evangelistas, como en la melena del león de San Marcos; la molduración de las ochavas del pedestal truncopiramidal, con hojas de acanto muy parecidas y volutas de parejo desarrollo, sólo que en sentido inverso decreciente; la misma fecha de 1778, que abona una acentuación más poderosa de moderación clasicista, y también el éxito logrado en la Isla diez años antes con el púlpito esculpido para Andrés José Jaime, que dejaría preparado el camino para futuros encargos marmóreos; la efigie de la Madonna, no tan ampulosa por impedirlo la base del soporte y el ritmo oblicuo de las caras del obelisco, aparte las exigencias de la iconografía, pero no muy lejana en espíritu y factura del relieve de la catedral de Cuenca, con la que coincide asimismo en la disposición del manto: todo ello me inclina a creer que estamos ante otra talla excelente del cincel de Pasquale Bocciardo.

Se había venido atribuyendo el *Obelisco de la Candelaria* a Antonio Canova y así lo afirma más de una publicación [152], pero son más bien voces recientes que no han pasado a contrastar fechas ni estilo. Las "Guías" más antiguas no citan al posible autor y no

152 Arribas, *ob. cit.*, 34; Rumeu de Armas, *ob. cit.*, III, 396.

fundamentan la atribución a Canova, que sólo contaba en 1778 con veintiún años y no era aún la figura famosa y el monitor de la estatuaria neoclásica, ni tampoco estaba vinculado a los talleres de Génova, donde es seguro contrató el monumento el capitán Montañez. Ya apunté antes que la fama de Canova ha acarreado atribuciones, como la que insinuó primeramente Rodríguez Moure a propósito del púlpito de la catedral, que sólo tienen de común con el gran escultor véneto el ser obras italianas y estar esculpidas en mármol.

El contenido barroquismo del *Triunfo de la Candelaria* no se aviene en absoluto con el estilo canoviano, y cae de lleno dentro de la manera genovesa del último cuarto del siglo XVIII, continuadora del berninismo iniciado un siglo antes por Parodi, ya limado por el freno academicista de la Ligústica. Mientras no se halle documentación que la destruya como la hipótesis más aceptable, creo dejar fundamentado que el *Obelico de la Virgen de Candelaria* es obra de Bocciardo [153].

La Alameda del Marqués de Branciforte.

Los dos monumentos marmóreos con que, por devoción y patriotismo, embelleció el capitán Montañez la plaza de la Pila, pronto suscitaron la emulación y el deseo de acudir a Génova para decorar con esculturas de mármol otras plazas y paseos de Santa Cruz de Tenerife.

La importación de estatuas genovesas más inmediata al Triunfo de la Candelaria tuvo lugar cuando se construyó la Alameda del muelle o de la Marina (lámina XXVI), una de las que antaño dio sabor a la entrada de la ciudad. Ha sufrido bastantes pérdidas que le han quitado casi todo el carácter de salón dieciochesco que tuvo y,

---

153 Poggi, *ob. cit.*, 127, recoge la tradición que hace ascender el costo del monumento a 30.000 duros (?).

Grabado al pie del obelisco truncopiramidal, en la cara que mira al poniente, se lee el título de "Plaza Real" con que se conoció desde principios del siglo XVIII la antigua "Plaza de la Pila", hasta que se la denominó "Plaza de la Constitución" (1813). Desde 1939 se llama oficialmente "Plaza de la Candelaria".

de los mármoles que lo decoraban, únicamente perdura "in situ" la fuente.

Comprendía un recinto rectangular, de unas ochenta varas de largo, dice Poggi [154], que corría paralelo a la playa desde el viejo castillo de San Cristóbal y batería de Santo Domingo, de los que la separaba la vía, no muy ancha, de acceso a la ciudad desde el muelle, hasta cerca del castillo de San Pedro, construcciones militares ya todas desaparecidas. Por los costados quedaba limitado por una verja de madera, y la entrada, que daba al lado sur, frente al castillo principal, la formaba una triple arcada —carpaneles los laterales, de medio punto el central— apeada en pilares, a cuya cara externa se adosaban medias columnas toscanas sobre plintos. Las cornisas que recorren el trasdós de los arcos se curvan en graciosas ondulaciones antes de acabar por cada extremo arrolladas en espiral. Coronaban el arco central las armas reales, hoy expuestas en la sala de escultura del Museo Municipal.

Las columnas entregas soportaban jarrones ovoides, que se reiteran en los muros de los costados, dejando lugar, sobre las adheridas al arco principal, para dos esculturas, de mármol de Carrara, de la *Primavera* y el *Verano,* genovesas seguramente, de inspiración rococo y actitudes contrapuestas y de suave modelado, (a juzgar por la foto de la lámina XXVII), que no permite hacerse idea completa de su estilo). Ignoro dónde han ido a parar las dos *Estaciones:* una de ellas podría hallarse acaso en la Escuela de Artes y Oficios.

Las dos lápidas de mármol adheridas al arco central recordaban que la Alameda había sido costeada por la generosidad de las personas distinguidas de la población, movidas del buen gusto y deseos de reunir su sociedad en tan apropiado recreo, y que el estímulo les vino de la eficacia con que contribuía a la mejora de la ciudad el comandante general Marqués de Branciforte. Corría el año 1787 y sólo faltaba otro año para que la muerte de Carlos III entregara el trono de España a su hijo Carlos IV. Aunque desaparecido, y con molduración que lo impregna de gracia rococo más que de horizontalismo neoclásico, hay que contarlo entre las muchas puertas y arcos triunfales que en toda la geografía hispana

[154] Poggi, *ob. cit.,* 120-121. Véase también Rumeu de Armas, *ob. cit.,* III, 423-424 y láms. XLII y XLIII.

TALLER GENOVÉS: *Fuente* de la alameda del marqués de Branciforte (1787). Alameda de la Marina. Santa Cruz de Tenerife.

Lámina XXVIII

Taller Genovés: *Fuente* de la Alameda de la Marina, pormenor (1787). Santa Cruz de Tenerife.

pregonaron y pregonan el afán constructivo de Carlos III. La *portada de la Alameda* santacrucera dista en el tiempo sólo nueve años de 1778, fecha de la dedicatoria hecha grabar por la villa de Madrid a su "mejor alcalde" sobre la Puerta de Alcalá. La cornisa curvilínea que la aparta del tectonismo clasicista puede obedecer a sugestiones locales, como la portalada del convento franciscano de La Laguna o el remate de la fachada de la Concepción, de La Orotava, a punto de concluirse (1768-1788).

Las cinco calles que formaban la Alameda estaban limitadas por plátanos del Líbano y tamarindos, y bajo su sombra, que libraba al paseante del ardor de la canícula, la estancia era deliciosa en los días más ardientes del estío. Al fondo había otra estatua de mármol blanco, de mayores dimensiones del natural, afirma Poggi, que representaba el *Tiempo*, e ignoro si es la misma que, algo deteriorada, hoy decora una glorieta del Parque de García Sanabria.

La calle central quedaba interrumpida por una *Fuente* de mármol de Carrara (láminas XXVII y XXVIII), lo único que hoy perdura en aquel recinto, pues hasta los plátanos fueron sustituídos por palmeras y laureles de la India. La descripción de Poggi sigue válida para el aspecto actual de la fontana, cuya altura sobre las gradas es de unos 2,50 metros. La pila tiene forma hexagonal, y en sus tres caras mayores adquiere prominencia de jarrón. El astil del surtidor es de planta triangular y aspecto abalaustrado, cuyo nudo decoran gallones, hojas, roleos y lienzos colgantes, y sostiene una triple concha agallonada que forma la taza. La rematan tres delfines con las colas en alto, entrelazadas, que lanzan hilos de agua por sus bocas. La decoración presenta, de acuerdo con su fecha, algunos temas neoclásicos, como las telas, pero en lo demás no supone gran avance estilístico respecto a la decoración del *Triunfo de la Candelaria* ni del *púlpito* de P. Bocciardo. Aunque elegante y discreta, es mera producción de taller, con la blandura de modelado que impera siempre entre los marmolistas ligures.

ESCULTURAS LÍGNEAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL XVIII.

La importación de mármoles genoveses con destino civil, que constituyó una admirable penetración de arte forastero en el Archipiélago en el segundo tercio del siglo XVIII, no enfrió las peticiones, por parte de los templos, de *tallas de madera policromada* de obradores ligures en el resto del siglo y, salvado el violento paréntesis de las guerras napoleónicas que por igual sacudieron a España que al Genovesado, en la primera mitad del XIX.

En todo este comercio ultramarino, las piezas de arte genovés alternaban con las importadas de Castilla, especialmente de Sevilla y Granada, sin que faltaran tampoco donaciones de esculturas procedentes de la América española, de Cuba sobre todo [155], concurrencia que da al arte isleño tan complejos estímulos y fue el crisol donde se gestó la personalidad y el estilo de los mejores imagineros canarios de la transición barroco-neoclásica, como José Rodríguez de la Oliva, como José Luján, como Fernando Estévez.

Por estas décadas no parece haber sido Tenerife la única isla interesada en solicitar a Génova *esculturas en madera,* pues la afición prendió con reiteración en el resto del Archipiélago. No entra en los límites que me he impuesto en este trabajo el estudio de tales imágenes genovesas, pero no huelga decir que las hay en Gran Canaria y en Lanzarote, también en el Hierro, acaso en alguna isla más.

En la basílica del Pino de Teror (Gran Canaria) hay una excelente pareja de *San José* y *San Joaquín,* en el retablo mayor, encargadas a Génova por el canónigo tesorero de la catedral de Canarias D. Estanislao de Lugo para la inauguración del templo en 1767; ambas son coetáneas del *San Ramón Nonato* que el mismo donante contrató en Sevilla para la misma oportunidad, según recuerda García Ortega [156].

En el incendio que destruyó en 1909 la iglesia parroquial de Te-

155 Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias,* 195.

156 José García Ortega: *Nuestra Señora del Pino. Historia del culto a la venerada imagen de la Patrona de Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 1936, 194-195 y nota 1.

guise (Lanzarote) pereció una bellísima imagen, en madera policromada, de la *Virgen del Carmen,* trasladada en 1875 del convento franciscano de la villa. D. Lorenzo Betancort, que publicó una foto de la perdida escultura [157], la documentó como adquirida en Génova por la confraternidad del Carmen en 1773. Y seguramente es también de origen genovés el *San Francisco de Asís,* de vestir con collar del Toisón y crucifijo, que como de escuela italiana publicó el mismo investigador y perdura en el convento franciscano de Miraflores, en la antigua capital lanzaroteña.

También puede ser genovesa la *Santa Teresa* que colocó en la catedral de Las Palmas el Dr. D. Domingo Bignoni y Logman, canónigo arcediano de Tenerife y sobrino de los beneficiados Logman que donaron a la Concepción de Santa Cruz de Tenerife otra efigie de la misma Santa, como vimos más arriba. Para ella dispuso a su costa en la capilla de San Pedro, de la catedral, un retablo de mármol y jaspes el año 1791, que enriqueció con un crucifijo de marfil en urna de mármol y varias piezas de orfebrería [158].

---

157 Lorenzo Betancort: *De mi cartera. El Convento de la Madre de Dios de Miraflores, de Teguise,* "Revista de Historia", I (1924), 83-86.

158 Archivo Secreto de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, leg. 61: "Memoria de las alhajas y demás adornos que el Dr. Dn. Domingo Bignoni y Logman, Arzediano de Tenerife y Dignidad de esta S. I. C., ha costeado para el altar de mármol que también a su costa puso en la Capilla de S. Pedro en el que colocó la Imagen de Santa Teresa año de 1791". Enumera: un Cristo de marfil en el altar en urna de mármol con cristal y diadema; diadema de plata sobredorada de Santa Teresa; cáliz, patena y cucharilla de plata sobredorada; dos candeleros de plata; vinajeras del mismo metal, campanilla y platillo. El inventario lleva fecha de 1793.

Los mármoles y jaspes de este retablo de Santa Teresa, lo mismo que el de San Gregorio, de idéntica factura y diseño, proceden de Génova, y a los marmolistas genoveses acudió el cabildo catedral por consejo del escultor José Luján Pérez en 1803 para decorar el nuevo trascoro de la catedral.

En el acta del capítulo celebrado el 22 de enero de 1803, dada a conocer por Santiago Tejera y de Quesada, *Los grandes escultores..., José Luján Pérez,* Madrid, 1924, 90-91, se encomienda a Luján saque una copia del trascoro y su planta y se remita al corresponsal en Cádiz, para que éste la envíe a Génova con el encargo de que averigüe su costo en los talleres de los más célebres lapidarios.

Aunque se pidieron a Génova los jaspes del trascoro, no se aplicaron a esta obra y, según Tejera, *ob. cit.,* 94, nota 1, se cedieron al Ayuntamiento

La mejor escultura que posee la iglesia parroquial de Valverde del Hierro, según Darias y Padrón [159], es el *Cristo a la columna.* Ha sido atribuído erróneamente a Luján Pérez, pero el mismo Darias desmintió la atribución por tener constancia de que vino de Génova, de donde lo importó el capitán y regidor D. Juan Santiago de Guadarrama Frías y Espinosa en el último tercio del siglo XVIII, donante a quien recuerda un estribillo que a los obreros de sus viñedos oía cantar su nieta D.ª María de la Barreda y Magdaleno:

"Nadie ha tenido la dicha
que tuvo don Juan Santiago:
haber traído de Génova
Cristo a la columna atado".

Sin duda la relación podrá incrementarse con otras piezas existentes en estas y otras islas.

Volviendo al marco que me he impuesto de la isla de Tenerife, una de las más interesantes esculturas venidas de Génova en el último cuarto del siglo XVIII es el *San Juan Bautista* de La Orotava (lámina XXIX).

No consta en los libros de cuentas de la iglesia de San Juan la fecha de adquisición de la imagen titular del Bautista, venerada en su retablo del lado del evangelio junto al púlpito. Tampoco la documentación parroquial arroja ninguna otra noticia sobre su ingreso en el templo ni fiestas a que su bendición daría lugar. Seguramente la imagen ingresó en la parroquia orotavense por dona-

---

de Las Palmas para el monumento a la Constitución levantado en la plaza de Santa Ana, conocido por los realistas con el mote de "María Cebolleta" (lo reproduce un grabado expuesto en la "Casa de Colón", Las Palmas); otras piezas del trascoro estuvieron en el desaparecido pórtico columnado de la Alameda de Colón.

La *Dolorosa,* de vestir, de la iglesia de San Agustín de Las Palmas, la cree imagen genovesa Ignacio Quintana Marrero: *Semana Santa de Las Palmas. Pregón,* Las Palmas, 1949.

159 Dacio V. Darias y Padrón: *El Arte en nuestras Iglesias. Algunas Imágenes de la Parroquial de Valverde,* "Revista de Historia", II (julio-septiembre 1926), 92-96 y grabado de la 94.

ANÓNIMO GENOVÉS: *San Juan Bautista* (hacia 1780). Iglesia de San Juan. La Orotava.
(Foto Guerra.)

LÁMINA XXX

TALLER GENOVÉS: *Sepulcro del marqués del Sauzal* (hacia 1790). Iglesia de la Concepción. La Orotava.

ción de algún devoto, sin descargo pecuniario de la fábrica ni consiguiente anotación en las cuentas.

Unicamente Dacio V. Darias recoge la referencia de que la imagen antigua del Precursor, que se hallaba sin uso en la parroquial de San Juan, de La Orotava, fue vendida hacia 1853 al beneficiado de la parroquia de Santa María de Valverde (del Hierro), donde hoy se encuentra [160]. Esto proporciona sólo una fecha "ante quam", por otra parte bastante alejada de la que por su estilo corresponde a la alada escultura orotavense.

Por su factura es obra de talla excelente, bien policromada de rojo vivo en la túnica, enriquecida con abundantes rocallas doradas y carnación sonrosada. Lleva alas cortas desplegadas, revestidas de plata finamente repujada y cincelada, que carecen de punzón de platero y marca de ciudad. Tampoco el bordón, terminado en cruz con filacteria igualmente de plata y la leyenda "Ecce Agnus Dei", presenta punzones de orfebre. Por el tipo barroco avanzado, algo mitigado por el neoclasicismo sensible en el idealismo de la cabeza, y por su rica ornamentación rococo parece obra del último tercio del siglo XVIII, acaso en torno a 1780. No la creo de entrado ya el siglo XIX porque a esto se opone la presencia de las rocallas en la túnica.

Se le ha encontrado parecido con otra escultura del Bautista existente en Gran Canaria, y el Dr. D. Pedro Hernández Benítez dedujo que el de La Orotava era del mismo autor que el *San Juan Bautista* de la iglesia de San Juan en Telde [161]. Esta otra efigie (lámina XLI) se venía atribuyendo desde Tejera [162] a Luján Pérez, que la había comenzado hacia 1813 y la dejó inacabada al morir en 1815, terminándola su discípulo Fernando Estévez. El parecido es evidente, pero, a mi ver, en sentido contrario, porque el *Bautista* de La

---

160 Dacio V. Darias y Padrón: *Noticias generales históricas de la isla del Hierro*, La Laguna, 1929.

161 Dr. Pedro Hernández, Pbro.: *¿Quién es el autor de las efigies del Bautista existentes en Telde y La Orotava?*, "Revista de Historia", 81 (1948), 66-67.

162 Santiago Tejera y de Quesada: *Los grandes escultores... José Luján Pérez*, Madrid, 1924, 148-150.

Orotava es anterior en más de una treintena de años al de Telde, y éste es el tributario de aquél. El *San Juan* orotavense es talla bien distinta de todo lo que en el siglo XVIII y en el XIX se producía en Canarias. Ni la carnación, ni el estofado con rocallas, ni la delicada cabeza revelan la manera de Luján ni de Estévez ni tampoco de su antecesor Rodríguez de la Oliva († 1777). El aditamento de las alas no es raro en Tenerife, donde conozco por lo menos otro *San Juan Bautista* alado en la ermita de su nombre en La Laguna; pero esta identificación erudita del Precursor con el Angel anunciado por el profeta Malaquías, reiterado en el comienzo del evangelio de San Marcos [163], me parece sugerencia forastera, ni tan siquiera de Andalucía, pues no aparece cultivada esta iconografía en Sevilla ni en Granada. En cuanto al *San Juan* de Telde, el Dr. Hernández Benítez ha desmentido recientemente la atribución a Luján y retrasado su fecha al año 1821, por creerlo importado de la Península, desistiendo de la identidad de autor con el de La Orotava [164]. En mi opinión, me resisto a invalidar del todo la hipótesis de Tejera, al menos en cuanto respecta a Estévez [165], porque la cabeza del *San Juan* teldense es muy típica del escultor tinerfeño y la fecha de 1821 se adecúa a su trayectoria artística. Los achaques del final de la vida de Luján pudieron impedirle el comienzo de la talla, pero, iniciado o no por el maestro, el *San Juan* de Telde puede incluirse en la producción de Fernando Estévez, quien pudo esculpirlo en La Orotava, donde figura establecido por esos años, a la vista del titular de la parroquia de la Villa de Arriba, lo que explicaría mucho mejor el parentesco.

Volviendo sobre la filiación artística de este último, que no puede ser de Luján ni tampoco de Estévez como dije antes, puede cotejársele con alguna escultura de Andalucía, en especial dentro

---

163 Marcos, 1, 2: "Como está escrito en el profeta Isaías: He aquí que envío delante de ti mi ángel, que preparará tu camino". Aunque el evangelista copia luego a Isaías, el verso citado es de Malaquías, 3, 1.

164 Dr. Pedro Hernández Benítez: *Telde (Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos)*, Telde, 1958, 115-119.

165 Tejera, *ob. cit.*, 148. Hasta el descubrimiento de la carta de 1813, en que se anuncia al beneficiado de Telde había empezado Luján la efigie —testimonio que el Dr. Hernández Benítez ha invalidado por inexacto—, Tejera recoge la opinión de que el *San Juan* pasaba por obra de Estévez.

de la escuela granadina del siglo XVIII. En ademán se asemeja al *San Juan Bautista* de la Concepción, de Granada, obra de Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), que señala al cordero con la mano derecha y enarbola el bordón de plata con la izquierda como el de La Orotava; pero, además de que no tiene alas, la cabeza y el cabello —tan personales de Ruiz del Peral—, el modo de plegar el largo manto caído hasta los talones, el cordero y la policromía lo alejan del tinerfeño. Más cercano en factura, ya que no en actitud, era el *San Juan Bautista* del toledano Juan Pascual de Mena (1707-1784), destruído en 1936 en la iglesia de San Fermín de los Navarros, de Madrid [166], pero esta aproximación únicamente confirma la contemporaneidad con el de La Orotava, dentro del último cuarto del siglo XVIII. Otro acercamiento puede hacerse hacia la escuela murciana y el arte de Francisco Salzillo (1707-1781), pero la comparación resulta más cronológica que estilística: el sentimiento del desnudo es bien distinto del famoso *Angel* de la *Oración del Huerto*, del Museo Salzillo [167].

Hay en el *San Juan* de La Orotava una cierta femineidad, sensible no sólo en el rostro, sino además en la cintura, que no es rastreable en las escuelas españolas del final del barroco, pese a la frialdad que el neoclasicismo imponía en los días de Carlos III. Otro motivo más para pensar en gubia no española.

El escritor e historiador de La Orotava D. Antonio Lugo Massieu lo cree italiano, afirmación que recoge la Lcda. D.ª Társila Sicilia en sus *Apuntes histórico-artísticos sobre la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de La Orotava* (1944) [168]. Coincidiendo con estos autores, creo que puede catalogarse como obra de escultura genovesa de hacia 1780. La fecha cae de lleno dentro de los años de la mayor actividad del antes citado Pasquale Navone († 1791), pero no tengo a mano material gráfico para compararlo, ni son tan conocidos los tallistas genoveses en madera después de extinguida la escuela de Maragliano.

No dejo de advertir alguna concomitancia con la incendiada

166 María Elena Gómez-Moreno, *ob. cit.*, figs. 264 y 277.

167 Sánchez Moreno, *ob. cit.*, 142, menciona una sola efigie de San Juan Bautista y parece que Salzillo no cultivó a menudo esta iconografía.

168 Ms. inédito en el Laboratorio de Arte, Universidad de La Laguna.

Virgen del Carmen de Teguise (1773). Dentro del arte genovés, el antecedente del *San Juan* de La Orotava pudo ser una obra en mármol, más barroca y fogosa por el "pathos" berninesco que la conmueve, el *Bautista* de Filippo Parodi en la iglesia de Santa María de Carignano en Génova [169]. Prescindiendo del fuego barroco del modelo, la manera de plantar los pies, que se resisten a sostener el cuerpo en equilibrio, la pierna izquierda desnuda, algo adelantada, y la curva helenizante del cuerpo, blanda y femenina como en Praxiteles, son préstamos explicables en el *San Juan* orotavense ante el *Bautista* de F. Parodi.

El sepulcro del Marqués del Sauzal.

La última importación de mármoles genoveses que dentro del siglo XVIII se efectuó desde Génova a Tenerife parece haber sido el *sepulcro del Marqués del Sauzal* [170] para la iglesia de la Concepción de La Orotava (lámina XXX).

La construcción de este templo, orgullo de la arquitectura canaria y la mejor muestra del rococo isleño, había durado desde 1768 a 1788. La casa de Franchi tenía en el templo anterior, que los terremotos de los volcanes de Güímar y Garachico habían arruinado y obligado a reconstruir, el patronato de una capilla, titulada de los Santos Reyes, cuya dotación corrió a cargo de D. Antonio de Franchi Luzardo, natural de Cádiz y noble patricio de Génova, uno de los bienhechores de la primitiva iglesia de La Orotava, donde murió en 1576. En el tiempo de la construcción de la iglesia recayó el patronato en la persona de D. Gaspar de Franchi Mesa y Ponte, nacido en 1740 en Garachico, quien desde 1776 se tituló III Marqués del Sauzal por cesión de su primo D. Segundo Joaquín de Franchi, Marqués de la Candia. Al finalizar las obras de la Concepción, el Marqués del Sauzal, que el mismo año de 1788 obtuvo de la República genovesa nombramiento de noble patricio, inscrito como sus hermanos en el Libro de Oro de la nobleza de Génova, dispuso que el enterramiento familiar tuviese en el nuevo templo lugar más

169 Lo reproduce Bertaux en A. Michel: *Histoire de l'Art,* IX.

170 Reproducido en Fernández de Bethencourt, *ob. cit.,* I, lám. XLVI.

eminente en la capilla colateral del evangelio, a la que se aplicó la antigua advocación de los Santos Reyes [171]. Las viejas laudas que cerraban las sepulturas de los Franchi bajo el pavimento de la iglesia anterior fueron desechadas para disponer en su lugar un sepulcro en alto, adherido a la pared sur de la nueva capilla. Las estrechas relaciones que los Franchi sostenían con Génova, a cuya nobleza se gloriaron siempre de pertenecer, justifican una vez más el encargo a los marmolistas ligures del sepulcro familiar. Don Gaspar de Franchi debió encargar el *sarcófago* a Génova al finalizar el año 1788 o al año siguiente, y la llegada de los mármoles a La Orotava entre 1790 y 1791 provocó un largo pleito con los beneficiados de la parroquia [172], que no aceptaban la colocación de la tumba en medio del testero sur del crucero, de ningún modo fuera de la anterior situación bajo el pavimento de la capilla. El Marqués del Sauzal obtuvo de Carlos IV la confirmación de las antiguas prerrogativas de su casa, con sepulcro preeminente en la capilla de los Reyes, por Real Despacho del 5 de marzo de 1798, y así lo hizo constar en la base del sarcófago [173], que definitivamente quedó instalado en la pared meridional del crucero. A pesar del largo pleito y de la favorable resolución real, parece no fue utilizado como ente-

171 Idem, *ibidem*, I, 300, 313-314.

172 Cuentas de fábrica de la Concepción de La Orotava, lib. III, fol. 156: "Por 876 reales gastados en el pleito sobre el panteón de mármol de la Casa de Franchy".

En el archivo de la Casa de Cólogan Franchi, hoy en poder de D. Melchor de Zárate, La Orotava, hay un legajo con las incidencias de este largo pleito.

Algo anterior, si no del mismo año (1790), era el escudo de Tenerife y los dos mascarones que decoraron un tiempo el "Estanque Grande" de La Laguna, traídos de Génova por D. Angel Benvenuti por encargo del corregidor D. Joaquín Bernard y Vargas. Lo recordaba una inscripción latina: "Carolo IV regnante aquaeductum iamdiu excisum, cuius refectio frustra vetustate imminutum innovavit et auxit D. Ioachim Bernad et Vargas, Nivari. et Palm. Insular. Praetor Senatus. Impresa An. M.DCC.XC". En 1793 reclama al cabildo el importe de estos mármoles genoveses D.ª Rafaela Sigori, viuda de D. Angel Benvenuti. En el expediente obra dibujo de lápida y mascarones según Leopoldo de la Rosa Olivera: *Catálogo del Archivo Municipal de La Laguna*, F-V (Fábricas Públicas, 5, 5), "Revista de Historia", 82-83 (1948), 277.

173 Dice así: ESTE ENTERRAMIENTO ESTA DESTINADO PARA EL MARQVES DEL SAVZAL / SVS HIJOS SVCESORES Y DEMAS DE SV FAMILIA, EN VIRTVD DE REAL PERMISO.

rramiento cuando murió en 1813 el Marqués D. Gaspar de Franchi ni tampoco a la muerte de su hija única D.ª Narcisa de Franchi y Bondi en 1827, pues ya desde 1810 era obligatorio el entierro en el recién abierto cementerio público y en un informe redactado en la tercera década de este siglo se afirma que no contiene restos [174].

El *sepulcro del Marqués del Sauzal* es obra de mármol blanco de Carrara y jaspes de color melado y está formado por un sarcófago de paredes convexas y aristas achaflanadas que lleva por pedestal un prisma con la inscripción, soportando todo el conjunto una larga repisa de piedra. Decoran la fachada principal del sarcófago, entre dos pilastrillas cajeadas, las armas de Franchi (de plata la cruz de gules; cortado de gules, tres coronas de oro, bajo corona marquesal) en tarja rococo. La tapa del sarcófago, a cuyos extremos arden flameros de mármol, se prolonga verticalmente formando un barroco frontón partido de arco carpanel con volutas y rocallas, que entre sus ramas deja sitio para un pedestal cuadrangular abalaustrado sobre el que llora un niño semidesnudo, en cuya mano izquierda exhibe una tibia. Recostados sobre las cornisas del partido frontón, otros dos "putti" de parejo estilo sostienen emblemas funerarios, un reloj de arena con alas el de la izquierda; el de la derecha ha perdido el suyo, quizá una guadaña. Obra de empaque barroco ya impropio de su fecha, para la que resulta chocante el anticlásico quiebro del frontón, es muestra de la producción industrializada de los talleres genoveses, todavía apegados a las tradiciones barrocas sensibles aún en escultores que militaron en la Academia, profesores incluso de la misma Ligústica, como el antes citado Pasquale Bocciardo, o su coetáneo Domenico Garibaldi, en quienes la manera berninesca aprendida en Filippo Parodi continuó aflorando, pese a la dictadura neoclasicista de la Academia. El tipo del sarcófago orotavense deriva de los sepulcros adosados frecuentes en Génova desde el bajo Renacimiento, como por ejemplo el del arzobispo Cipriano Pallaviccini, obra posterior pero aneja al retablo de los Santos Apóstoles, la gran fábrica con que Gian Giacomo y Gugielmo Della Porta y Niccolò Da Corte revistieron el crucero sur de la catedral de Génova [175]; aunque el

174 Informe del párroco D. Serafín Celorrio. A. P. de la Concepción.

175 Melani, *ob. cit.*, 362.

arzobispo orante está de rodillas sobre el pavimento, su *sarcófago*, en alto, tiene dos "putti" recostados sobre calaveras a ambos lados de un pedestal cuadrado, un tiempo soporte de una Madonna de mármol. El frontón partido y los flameros procederán de las coronaciones de los retablos barrocos dieciochescos, incorporando en su decoración las rocallas del gusto Luis XV, también presentes en la tarja del escudo de armas. Obra no lejana de la *Fontana* que desde 1787 alegra la Alameda del Marqués de Branciforte en Santa Cruz de Tenerife, se diferencia en que no se hace eco aún de la frigidez academicista ni incorpora temas neoclásicos en el ropaje ornamental, ya presentes en el surtidor de la fuente santacrucera.

Una Inmaculada de Angelo Olivari.

Desde la Revolución Francesa hasta el final de las guerras napoleónicas sufre un colapso la importación de esculturas genovesas, y las Islas, agitadas también por la gran conmoción europea, atacada Santa Cruz de Tenerife por la escuadra de Nelson en 1797, y dañadas por la suspensión de relaciones con el Nuevo Mundo a consecuencia de la independencia de los países americanos, no estaban en situación de solicitar a Génova mármoles e imaginería sacra, que además en esos años podía suplir con las esculturas de José Luján, el magno escultor grancanario, entonces en su etapa más fecunda.

Murió Luján en 1815, año en que, ya vuelto a España el Deseado Fernando VII y vencido Napoleón definitivamente en Waterloo, las relaciones comerciales con Europa pudieron reanudarse y el antiguo puente artístico tendido entre Génova y Tenerife volvió a vivificar el clima estético de nuestras Islas, infundiéndoles el hálito absorbente del estilo que era ya el de toda Europa: el neoclasicismo.

Con el triunfo del credo neoclásico predominarán los *mármoles* como objetivo de estas importaciones ochocentistas, pero aún los talleres genoveses producen *esculturas en madera policromada* para la exportación.

En 1822 está fechada la *Inmaculada* (lámina XXXI) traída de Génova por la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de La

Orotava y que hoy se venera en su magnífico retablo barroco de fines del XVII en la capilla colateral del Evangelio, en la iglesia de su advocación. La había encargado a la Superba, mientras fue mayordomo de la citada cofradía, el patricio orotavense D. Antonio Monteverde y Rivas, a quien la iglesia de la villa debe otras obras genovesas de las que me ocuparé seguidamente. Según propia declaración [176], donde enumera las obras más importantes que se deben a sus esmeros, agencias y actividad en la iglesia de la Concepción, durante el corto lapso de tiempo que estuvo encargado de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción "hizo venir de Génova la imagen tallada, dorada". En las cuentas de 1820 aparecen abonados 525 reales de vellón por el costo de la nueva imagen de la *Inmaculada* [177], cantidad que se completó en la de 1824 con otros 45 pesos, aparte de lo que importó una cadena de oro enviada a Génova. Estas cuentas de la cofradía especifican las etapas del viaje seguido por la imagen, de Génova a Gibraltar, luego a Gran Canaria y al Puerto de La Cruz, donde fue desembarcada y subida a La Orotava [178].

Las cuentas, pese a esta minuciosidad, callan el nombre del escultor, pero éste puede leerse en el frente de la peana de la escultura: "Angelus Olivari, Januensis fecit Ann. 1822". Otra leyenda en latín recuerda que por iniciativa del párroco D. Santiago Benítez de Lugo, Marqués de Celada, fue restaurada por el escultor

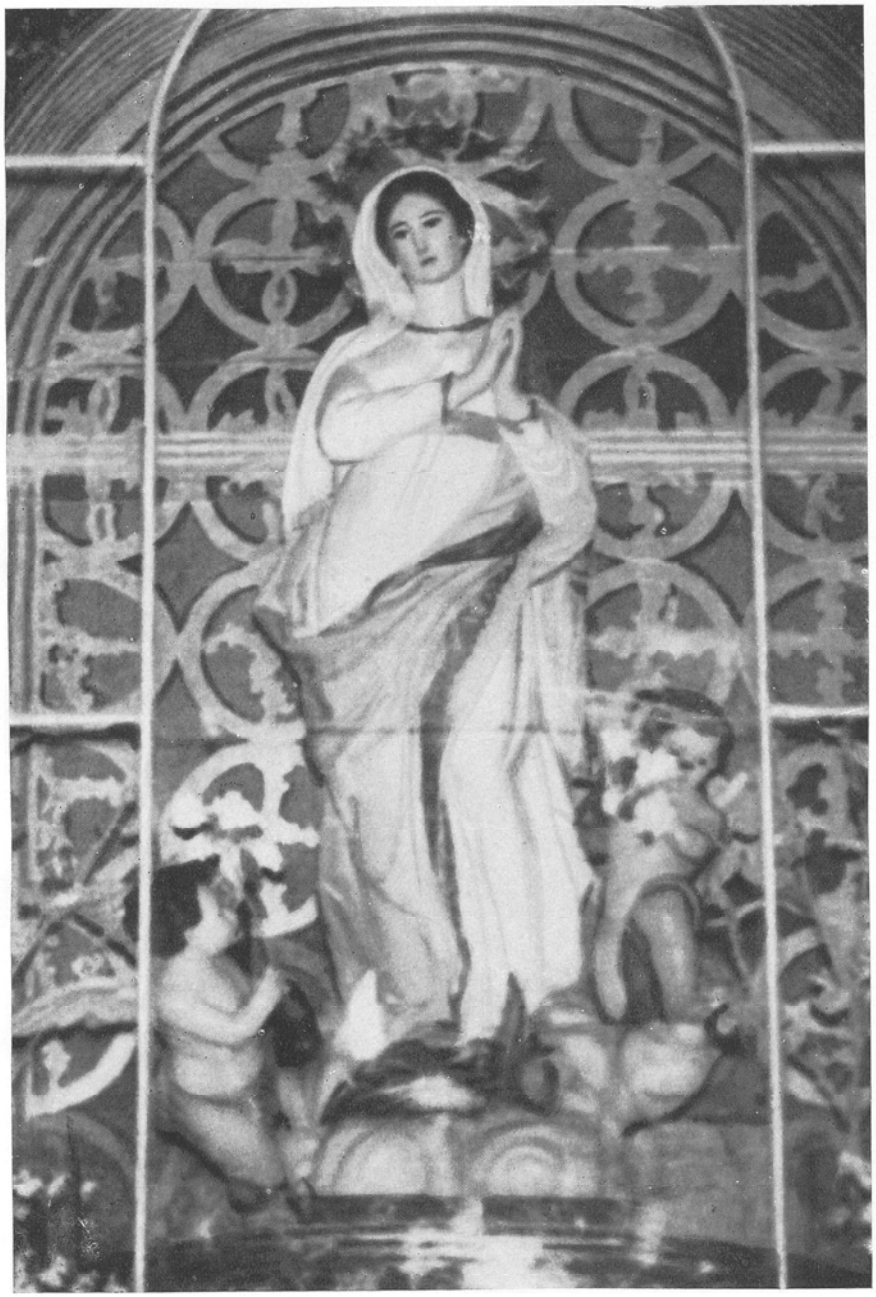
---

176 Cuentas de fábrica, lib. IV, fol. 1 v. A. P. de la Concepción, La Orotava.

177 Cuentas de la Cofradía de la Purísima Concepción, 15 septiembre 1820, fol. 55. A. P. de la Concepción, La Orotava.

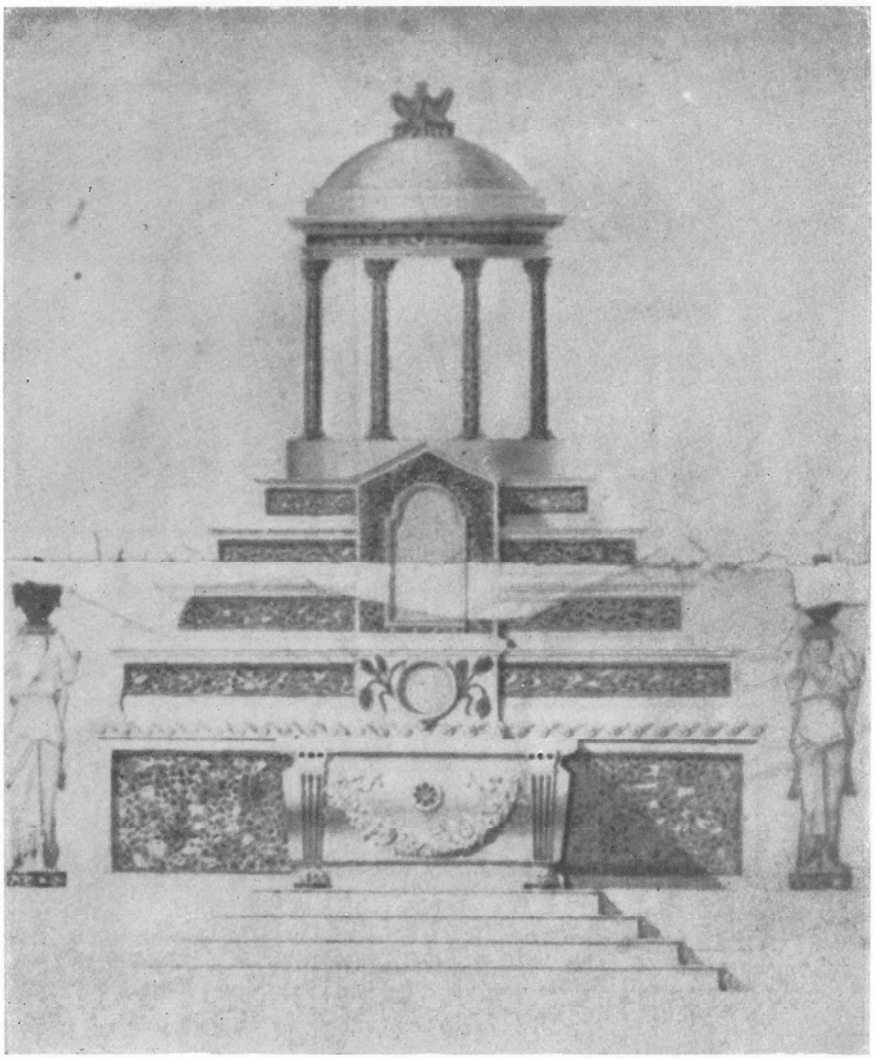
178 Ibídem, fol. 57 v., asiento del 20 diciembre 1824:

"Exceso del costo de la Imagen nueva, además de lo que importó la cadena de oro que se mandó a Génova ... 45 pesos.
Por la conducción de Génova a Gibraltar de la dicha Imagen ..... 26 ps. 5 rs. 5 qs.
Importe de la conducción de Gibraltar a Canaria derechos de Aduana ..... 32 ps.
Por la conducción de Canaria al Puerto de la Orotava. 10 ps.
Por el costo del desembarque de la Imagen y traerla del Puerto a la Villa ..... 6 ps."



ANGELO OLIVARI: *Inmaculada* (1822). Iglesia de la Concepción. La Orotava.

Lámina XXXII



Giovanni Gaggini: *Proyecto de tabernáculo*. Archivo parroquial de la Concepción. La Orotava.

orotavense D. Nicolás Perdigón Oramas en 1898 [179], ocasión en la que se pusieron a la imagen ojos de cristal.

Cuenta, pues, La Orotava con una obra original del genovés (Januensis) Angelo Olivari, figura destacada de la generación neoclásica, cultivador de la escultura en mármol y en madera policromada, a quien Alizeri [180] sitúa en méritos inmediatamente detrás de Garaventa (1777-1840), algo más joven. Había nacido Angelo Olivari el 1766, en Génova, y aunque no fue su primer profesor, el neoclásico Nicolás Traverso le alentó, le ayudó a progresar y le estimuló a seguir su ejemplo en los métodos de modelar. En 1808 alcanzó, sin el mérito de Garaventa según Alizeri, ingresar como miembro de la Academia Ligústica.

Entre sus obras abundan las esculpidas en madera, tanto para Piamonte como para Liguria, sobre los más diversos temas hagiográficos. Un *Angel custodio* y un *San Roque* sitúa Alizeri en Garessio Poggiuolo, como una *Anunciación* en Alessandria, poblaciones ambas piamontesas; en Castel Ceriolo hay un *San Jorge venciendo al dragón.* Las dos Rivieras cuentan con obras en madera de Angelo Olivari: Toirano, una *Gloria de San Martín;* Borghetto, una *Magdalena;* Rapallo, *La Virgen apareciendo a San Bernardo;* Castellaro di Taggia, la *Prisión de San Pedro;* incluso Niza tuvo una *Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Rosa.* Hasta el Valle de Andorra se gloriaba de un *San Andrés con angelitos* original de Olivari.

Cultivó asimismo la talla en mármol y lo confirma el *baptisterio* de la parroquial de Finalborgo, que labró hacia 1819. También atravesaron el mar de Liguria otras esculturas suyas, como el *Crucifijo* y un *Martirio de San Erasmo* labrados para Ajaccio (Córcega).

Escasean en la propia Génova, sin embargo, las obras de A. Olivari, que sólo se cita en su ciudad natal como autor del *trono* para el ostensorio de la catedral de San Lorenzo y otro menor en la iglesia de las Fieschine, esculturas de menos destacada significación

[179] En el frente de la peana: "Eamque sub Domino Jacobo Benitez de Lugo et Cologan, a Celada Marchione, Parocciali munere tungente, D. Nicolaus Perdigon Sculptor instauravit, almae Dominae Conceptionis Benitez de Lugo votis obsequenda. Anno MDCCCXCVIII".

[180] Alizeri, *ob cit.,* 207.

que no pregonan excesiva predilección al artista por parte de la ciudad que le vio nacer y morir (1827).

El arte sereno, clásico, frío de Angelo se perpetuó en su sobrino Paolo Olivari, alumno también de la Academia, que se sabe ayudaba a su tío en los trabajos hacia 1827. Esculpió (después de 1828) unas veinte *estatuas* y unos treinta *grupos procesionales* destinados a diversas iglesias ligures. En Génova ha quedado más producción del sobrino que del tío, pues cuatro monumentos para Villetta Di Negro, según Labò, y el *Cristo* del Carmen que le asigna Alizeri superan los tronos eucarísticos de Angelo. Paolo cultivó el retrato (*busto de Margotti* para el Hospital de San Remo) y el tema mitológico, precisamente para España: una estatua de *Baco* que según Mario Labò [181] esculpió con destino a Barcelona.

La *Inmaculada* de La Orotava confirma el credo neoclasicista que profesaba el mayor de los Olivari, pese a ser obra en madera policromada y no en mármol. Sobre un pedestal de nubes a cuyos lados se arrodillan dos ángeles portadores de azucenas, la figura de María —blanca túnica, manto celeste recogido por el antebrazo izquierdo, blanca toca— describe elegante, alta la cintura, una sensible curva praxiteliana, apoyando el peso del cuerpo sobre el pie derecho, el que aplasta la media luna y la sierpe a la vez, ofreciendo flexionada la pierna izquierda que, al modo griego, se transparenta a través de la túnica. Escultura de tamaño natural y sin más añadidos al colorido que ligera cenefa dorada en los bordes del manto, junta las manos en el pecho, por lo que se acerca al tipo inmaculadista español. Una aureola de doce estrellas enmarca la faz, oval y dulce, graciosamente inclinada sobre un cuello largo y fino.

El caballero Giuseppe Gaggini y su tabernáculo de La Orotava.

A los esmeros, agencias y actividad del citado mayordomo de fábrica de la Concepción, de La Orotava, D. Antonio Monteverde y Rivas, se debe la realización de la máxima empresa marmórea soli-

181 Mario Labò en Thieme-Becker, XXV, 597.

citada a Génova desde Tenerife en el siglo XIX. Además de la *Inmaculada* de Angelo Olivari que hizo venir de la Superba para la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción, en el preámbulo redactado por el mismo Monteverde a las cuentas que rindió en 1828 como mayordomo de la fábrica parroquial [182] durante los nueve años precedentes, enumera: "Un púlpito de mármol y jaspes que hizo venir de Génova. Un magnífico tabernáculo de mármol y jaspes con estatuas, que también hizo venir de Génova... Ha hecho hacer un sagrario nuevo dentro de dicho tabernáculo, y las barandas del presbiterio... Ha dejado de poner en práctica el traer la pila bautismal, por la que ya había escrito a Génova...". Todo un programa de arte genovés, destinado a un solo templo, ejemplifica una vez más la atracción que los activos talleres de Liguria ejercieron sobre Tenerife. Que era elección meditada lo prueba el que el mismo mayordomo prefiriese para estas obras productos genoveses, importados simultáneamente con otros procedentes de Londres —la valla de hierro, araña de bronce, alfombra para cubrir todo el piso de la nave central, seis faroles de plata...—, de París —terno del oficio del Corpus, en tisú de oro—, o de Cádiz —palio de lama de plata, guión bordado—, sin olvidar, por otra parte, a los mejores escultores locales, Luján Pérez —la efigie de *San Juan Evangelista,* obra maestra del artista [183]— y Fernando Estévez. Los mármoles genoveses habían hecho aparición en el templo tres décadas antes, con el sepulcro del Marqués del Sauzal, antes estudiado.

Cuando D. Antonio Monteverde tomó a su cargo la administración de la fábrica del templo, aún quedaba por concluirse la adaptación de la cabecera al plan trazado en 1784 por el arquitecto Ventura Rodríguez [184]. Se debe al arquitecto de Carlos III la disposición del coro al fondo del ábside, como cierre del presbiterio, profundo, como era norma en buen número de proyectos suyos. Al centro del gran recinto rectangular, concebido como edículo exento a cuatro fachadas, situaba un gran altar con tabernáculo de colum-

182 Cuentas de fábrica, lib. IV, fol. 1 v. A. P. de la Concepción, La Orotava.

183 Marqués de Lozoya, *ob. cit.,* IV, fig. 515.

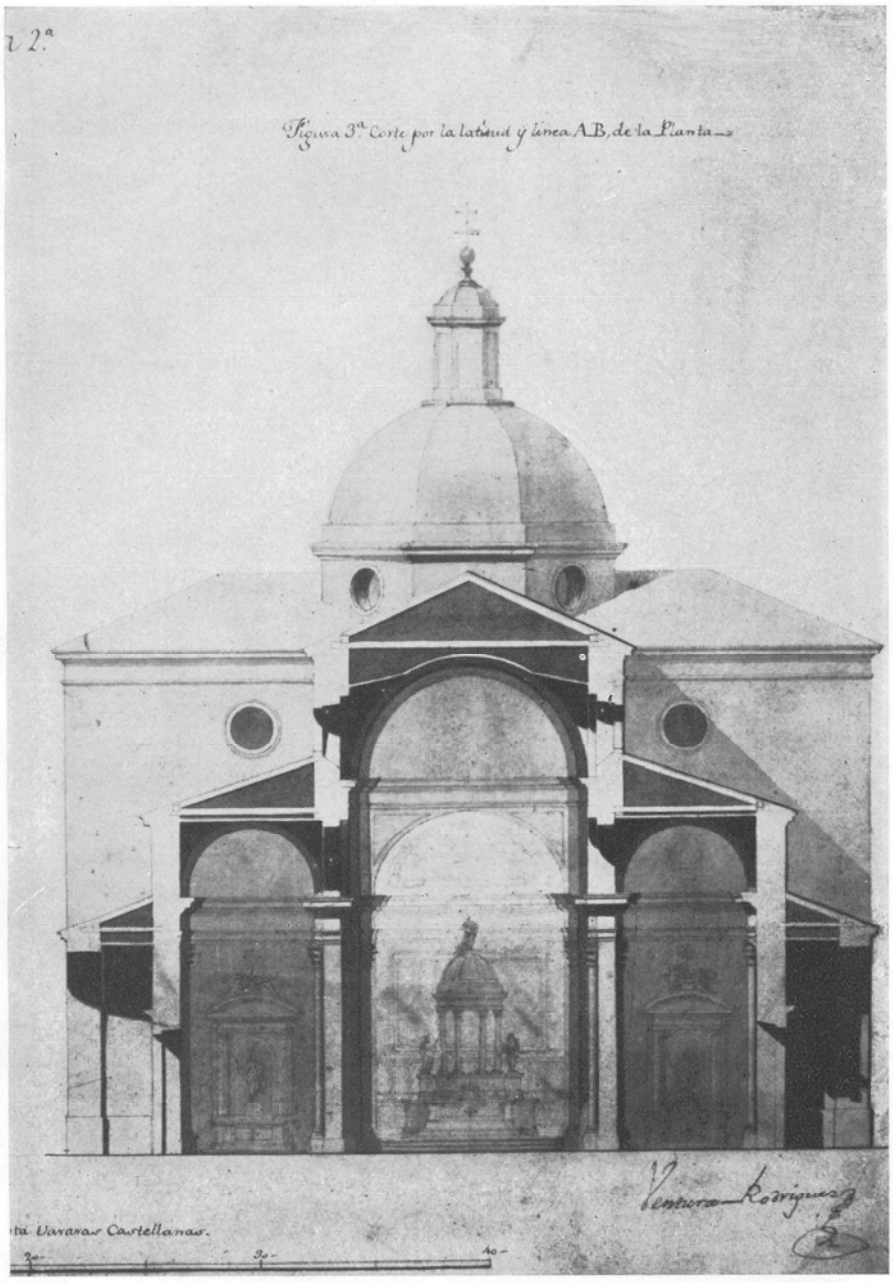
184 Cf. Jesús Hernández Perera: *Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava,* "Revista de Historia", 90-91 (1950), 142-161.

nas y cúpula (lámina XXXIII), decorado con tres estatuas de la Inmaculada, en lo alto de la media naranja, de San Joaquín y Santa Ana a los flancos del templete, como puede deducirse de la figura 3.ª de su proyecto, guardado en el Archivo Histórico Nacional [185], alzado del que se conserva justamente una copia, sin firmar, en la sacristía de la iglesia. En otro diseño, expuesto también en este último lugar, se indican otras posibles ubicaciones del *tabernáculo,* dos en posición más avanzada y retrasada dentro aún de la cabecera, una tercera ya en el crucero, bajo la cúpula, con la consiguiente elevación del nivel del suelo entre los pilares torales. Debe advertirse que todas estas posibilidades se marcan en líneas de puntos, trazándose, en cambio, en línea continua la planta recomendada por el arquitecto en el centro del recinto, coincidiendo con el lugar indicado en la planta general del proyecto (hoja 1.ª, en el A. H. N.). El mayordomo anterior, D. Domingo Valcárcel y Llarena, a cuyo celo se debía la terminación del edificio, ya había iniciado el plan previsto por D. Ventura, trasladando el retablo mayor barroco de la patrona del templo [186], que como he dicho en otro lugar estaba adosado al fondo del ábside, a la capilla colateral del evangelio, previo mandato del obispo Tavira, rectificado después por el tesorero y arquitecto de la catedral de Las Palmas, D. Diego Nicolás Eduardo, cuyo consejo se solicitó al menos para realizar esta adopción del plan marcado por el arquitecto real. Y también el mayordomo Valcárcel había iniciado la construcción de la sillería coral, después de adornar el hastial del ábside con las columnas y el arco, de madera, que completan la decoración del muro. Sólo quedaba por edificar el *tabernáculo,* para el cual se preferiría más, advirtiéralo o no D. Ventura, el mármol como material constructivo. El traslado del retablo y la sillería del coro estaban realizados en 1805; la obra del tabernáculo tuvo que demorarse, si los mármoles habían de contratarse en Génova, ante la situación europea, las campañas napoleónicas y la guerra española de la Independencia, que hasta 1814 no permitía importación alguna de este género.

Concertada ya en 1820 la imagen de la *Inmaculada,* con la que Monteverde inició, por intermedio de sus hijos, a la sazón en Italia,

185 A. H. N., Consejos, Planos sueltos, núms. 85-86.

186 Cuentas de fábrica, 11 marzo 1805, lib. III, fol. 177.

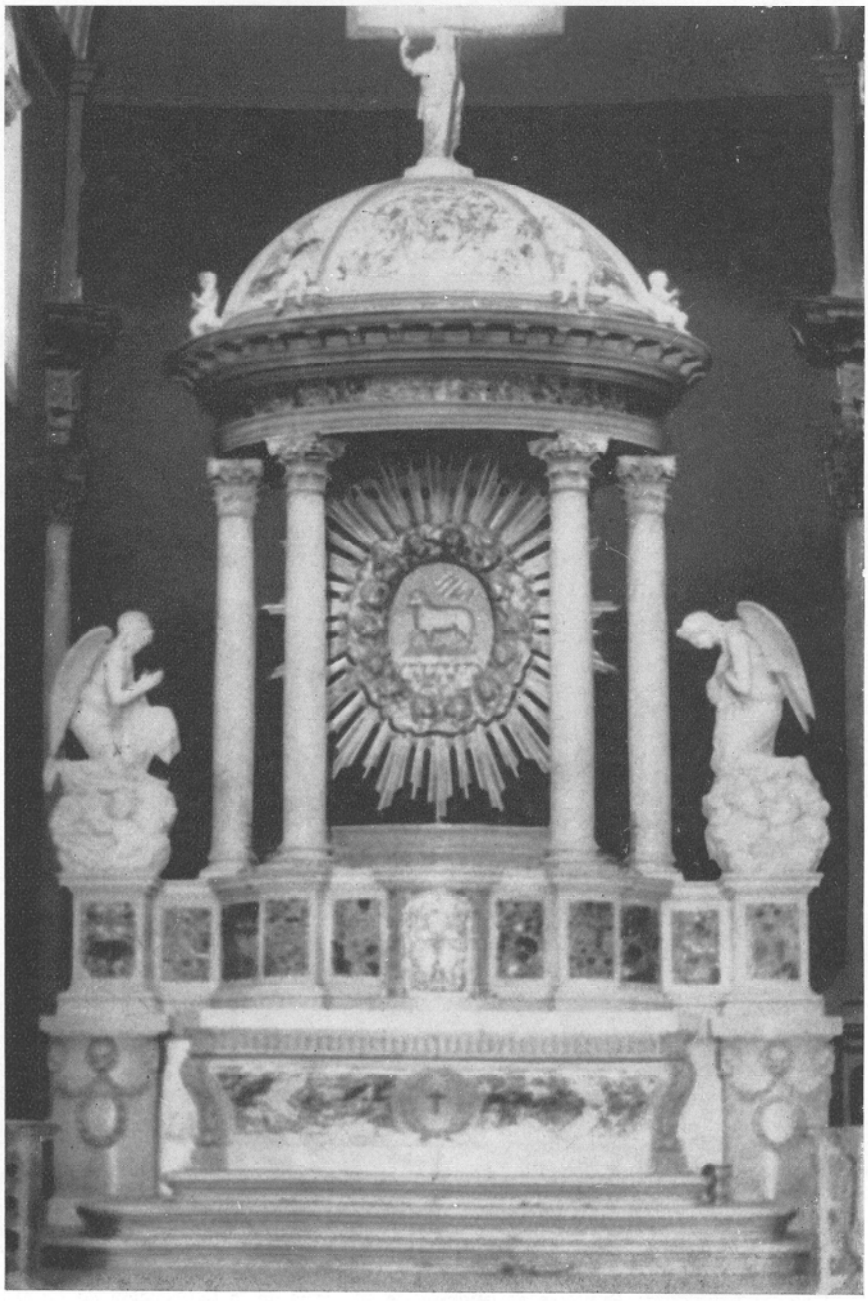


VENTURA RODRÍGUEZ: *Proyecto de reforma de la iglesia de la Concepción de La Orotava* (1784). Archivo Histórico Nacional. Madrid.

(Foto Magallón.)

GIUSEPPE GAGGINI: *Angeles*, pormenores (1823). La Concepción. La Orotava.

Lámina XXXIV



Giuseppe Gaggini: *Tabernáculo* de mármol y jaspes (1823). La Concepción. La Orotava.

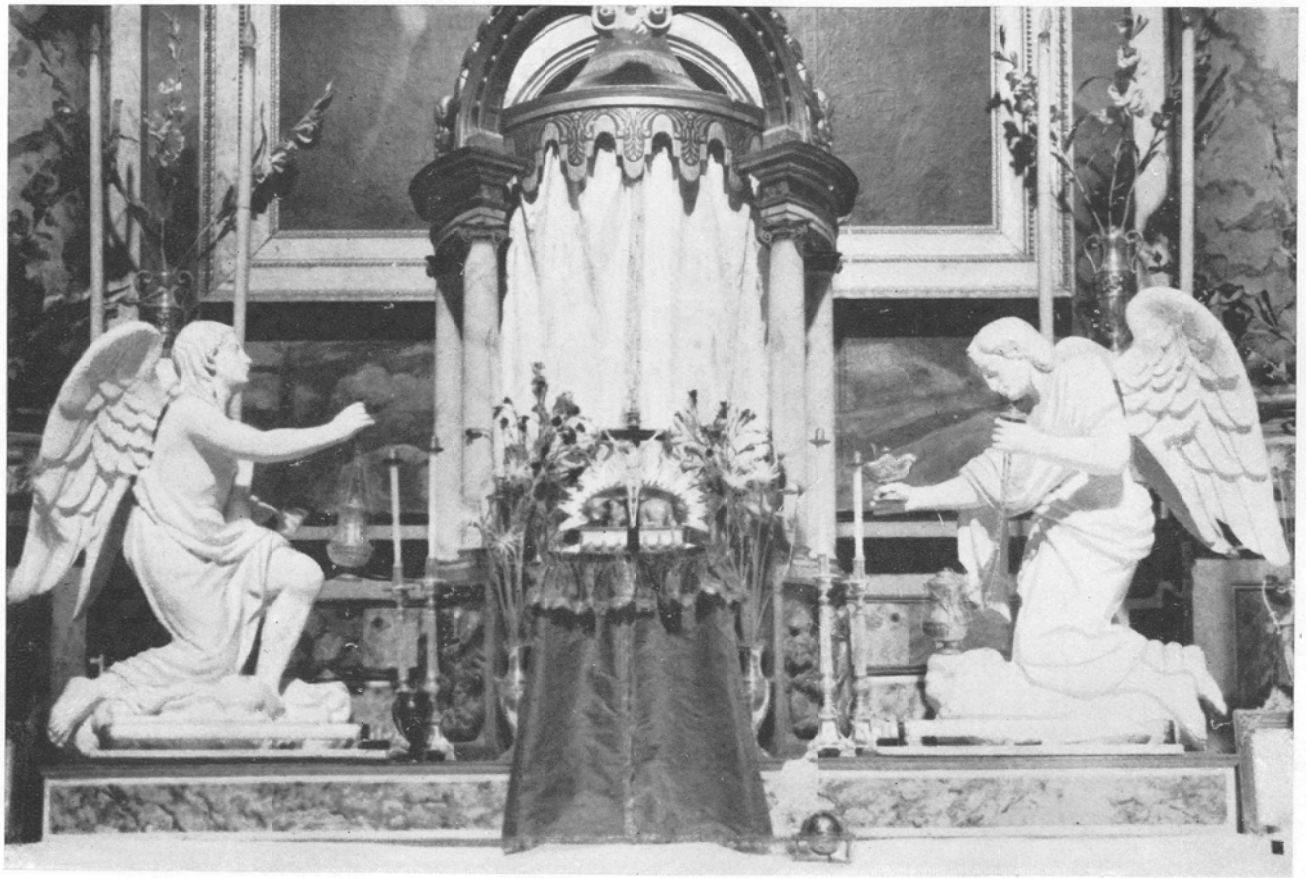
sus relaciones con los talleres de Génova, gestionó inmediatamente la construcción en mármol y jaspe del *tabernáculo*. La *Inmaculada* de Olivari, esculpida en madera, supone un cambio en el proyecto de Ventura Rodríguez, que situaba en lo alto del templete una efigie de la Purísima, además de los Padres de la Virgen a los costados, y es lícito pensar que las tres esculturas serían del mismo material que el resto del tabernáculo, mármol, de acuerdo con los gustos neoclásicos. Al trasladar el antiguo retablo mayor a la capilla colateral del sur y dedicarla a la patrona de la parroquia, no era necesario que también presidiera la Inmaculada la cúpula del tabernáculo y podido dedicarse éste únicamente a la Eucaristía. Se suprimieron, por tanto, las efigies marmóreas de la Virgen, Santa Ana y San Joaquín proyectadas por Ventura Rodríguez, y se solicitó a Génova un altar de mármoles coronado por un tabernáculo de templete sobre gradas.

Se conserva en el archivo parroquial, aunque algo perdido por efectos del plegado de la cartulina, un diseño acuarelado de un proyecto de altar en mármol y jaspe verde (lámina XXXII), que con todo acierto fue rechazado, pues no pasa de mediano y desmayado. Sobre cuatro gradas de mármol se alza un largo podio revestido de jaspe verde, cuyo tercio central se adelanta en forma de sarcófago, en mármol más claro, exornado con estípites estriadas, roseta y guirnalda floral. Todo el podio lo cubriría una losa de mármol decorada en su frente con una greca de espirales. Cuatro gradas de longitud y altura decrecientes, ante las que se disponen superpuestos un sagrario circular, decorado con espigas y uvas, y un manifestador en hornacina de medio punto y paredes de jaspe también verdoso, sostienen un pequeño templete circular con sus columnas igualmente jaspeadas, cubiertas por una cúpula rebajada cuya cima preside un pelícano, única escultura exenta. A ambos lados del podio, enteramente separadas, dos estatuas femeninas sostienen, a guisa de cariátides sobre la cabeza y ayudándose con ambas manos, sendas ánforas clásicas con mascarones en relieve. El conjunto no resulta nada elegante, pues la altura total apenas mide la anchura de la base, incluídas las cariátides, y el templete no permitiría en su interior dispositivo ni escultura muy desahogados. El poco afortunado diseño está firmado en Génova, sin fecha, por Giovanni

Gaggini. Difiero de momento el problema de su identificación, para analizar la suerte seguida por el proyecto de Ventura Rodríguez.

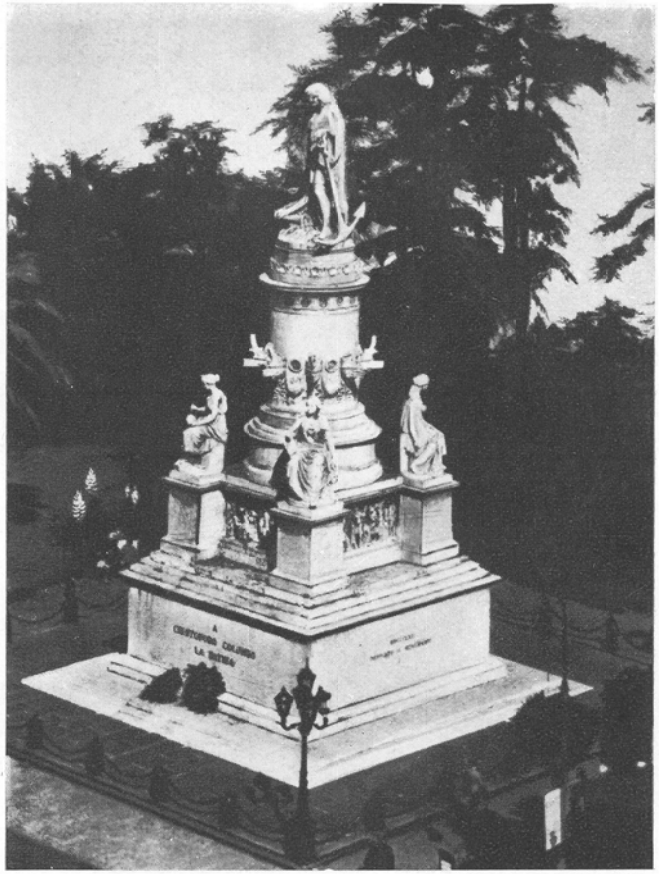
Rechazado el diseño remitido desde Génova, el mayordomo Monteverde debió enviar copia del alzado firmado por D. Ventura, exigiendo que a él se atuvieran los marmolistas, excepto en las estatuas, si bien el lugar previsto para la Virgen y sus padres podría ocuparse con otras adecuadas a un altar dedicado al Santísimo Sacramento. Puede decirse que los constructores genoveses realizaron puntualmente la idea del arquitecto madrileño, convirtiendo en mármol su *tabernáculo* de 1784 (lámina XXXIV) y demostrando una vez más la trascendencia de las directrices del ilustre monitor de la arquitectura neoclásica española, todavía vigentes tres décadas después de su muerte, como ocurrió en bastantes casos, otro de ellos en la misma isla de Tenerife, la fachada de la catedral de La Laguna [187]. Al adaptar el diseño de D. Ventura, no parece se preocupó mucho el constructor de aprovechar alguna idea del dibujo enviado por Giovanni Gaggini, pues no ha quedado traducida en la realización definitiva. Acaso la forma dada a la mesa del altar, imitando un sepulcro, puede derivarse del proyecto gagginesco, pero ni los estípites, ni la guirnalda floral suspendida desde los capiteles pasaron a mármol y, aunque una corona circular de palmas enmarca la cruz latina central, ésta obedece a la idea de centrar el frontal con una cruz griega. Los dos pedestales situados a los costados, menos pronunciados que en el proyecto de Madrid, adquieren mayor significación como soportes de las dos estatuas marmóreas que flanquean el templete, realzadas con plintos de jaspe que enlazan perfectamente con el banco del altar, enteramente revestido de jaspe verde, en cuyo centro, tras rica puerta de plata repujada (punzón de Génova, 1822), se abre el sagrario (lámina XXXIX). El templete lo forman seis columnas de mármol blanco, fuste liso y capitel corintio, de acuerdo con la proporcionalidad (alrededor de la mitad de la altura total) prevista por Ventura Rodríguez, no con la embarazosa pequeñez (casi un quinto) de la traza genovesa. Las columnas centrales se separan algo más de lo previsto para dar mayor visibilidad

[187] V. Jesús Hernández Perera: *Ventura Rodríguez y la fachada de la Catedral de La Laguna,* "Las Ciencias", XXIII, 4 (1958), 697-706.



FERNANDO ESTÉVEZ: *Angeles turiferarios* (hacia 1837). Iglesia del Salvador. Santa Cruz de La Palma

Puerta de plata repujada en el sagrario del tabernáculo (Génova, 1822). La Concepción. La Orotava.



Monumento a Cristóbal Colón (1862). Génova.

al manifestador, con lo que el templete gana en claridad; pero en lo que perdió esbeltez respecto del proyecto madrileño fue en la cúpula, que al tener que cubrir un espacio elíptico, porque esta forma es la que se dio a la planta, disminuye su altura y no logra apuntar con la misma verticalidad la aguda impresión piramidal que proporciona el diseño. Tal como la ideó Ventura Rodríguez, lleva al exterior seis nervios de mármol blanco sobresalientes del jaspe gris de la bóveda. En el lugar de la Inmaculada fue colocada una estatua de la *Fe,* en mármol blanco, sosteniendo una cruz y un cáliz de metal dorado, y como complemento escultórico del remate se añadieron cuatro "putti" de mármol, con coronas y palmas metálicas, sentados sobre repisas en la moldura del tambor, prolongando por encima de la cornisa los ejes de las columnas.

Parte muy destacada del conjunto la constituyen los dos grandes *Angeles* arrodillados (láminas XXXV-XXXVI) que sobre masas de nubes con cabecitas de ángeles flanquean el templete, en los sitios reservados a los Padres de la Virgen en el proyecto de 1784. El ángel del lado de la epístola, de larga cabellera prolongada en trenzas que le cuelgan a lo largo del tórax, inclina su cabeza en rendida actitud de adoración, junta las manos ante el pecho, no sin recoger el vuelo de manto que, arrollado sobre las caderas, deja desnudas las espaldas, soporte de plumadas y largas alas. Por su actitud y delicadeza femeninas, contrasta con la postura y ademán más varoniles del opuesto, que sólo apoya una rodilla en el pedestal de nubes, junta las palmas de las manos y no inclina la cabeza en actitud de adoración, sino que la levanta decididamente en ansia de contemplación, antreabriendo los labios como si musitara una oración. También lleva trenzas, más cortas, peinado liso con raya medial, y manto suspendido de un hombro, dejando desnudas las espaldas para las grandes alas y desnudo el pecho y el brazo derecho. Grabada junto al pie izquierdo de este ángel puede leerse la firma del escultor: *Genova. Giuseppe Gaggini S.* La S puede ser abreviatura de "scultore" o de "sculpit".

Las firmas del diseño genovés y del *Angel en contemplación* fijan al *tabernáculo* los nombres de dos Gaggini, Giovanni y Giuseppe, sin duda relacionados y miembros del mismo taller al que se dirigió el mayordomo de fábrica de la Concepción de La Orotava

en demanda del altar de mármol. De Giovanni Gaggini no he encontrado la menor alusión en la bibliografía que he podido consultar, pese a la abundancia de artistas de este apellido que desde el quattrocento hasta el siglo XIX prestigiaron en Liguria y fuera de ella una de las familias de marmolistas, escultores, arquitectos y pintores más activas y fecundas del arte italiano, desde principios del siglo XVI relacionada con España, especialmente con Sevilla, donde, unidos a los Aprile, los Gazzini, o Gaggini, poblaron de mármoles suntuosos los templos y palacios, como al principio de este trabajo recogimos. Sorprende que este indudable pariente del escultor que firma el *Angel* —no puede ser padre de Giuseppe porque éste sabemos que se llamaba Bernardo— no lo incluya Cervetto en su monumental estudio sobre las generaciones de Gaggini [188] que cultivaron en Génova, Lombardía, Sicilia y otras regiones las tres grandes artes. Tampoco el *Lexicon* de Thieme-Becker ha recogido al Giovanni Gaggini firmante del diseño orotavense. Sólo podemos incorporarlo al nombre ilustre de Giuseppe, acaso hermano suyo, y situar a ambos en la Génova de 1822-23 colaborando en el proyecto y realización del *tabernáculo* de La Orotava. También, como veremos, el *púlpito* de la misma iglesia, labrado en mármol y jaspe en la misma fecha, tiene que ver con el diseño de Giovanni.

Si la personalidad de éste se nos escapa, la figura de Giuseppe Gaggini es bien conocida, como que es uno de los artistas más descollantes del neoclasicismo y del ottocento genovés. Resumo aquí su biografía, reconstruída "in extenso" en el libro de Cervetto, en el que pueden verse [189] los dos retratos que han perpetuado la faz del ilustre escultor, uno el busto que pintó el senatore Sebastiano Balduino, en la Academia genovesa, y el otro la fotografía conservada de sus últimos años.

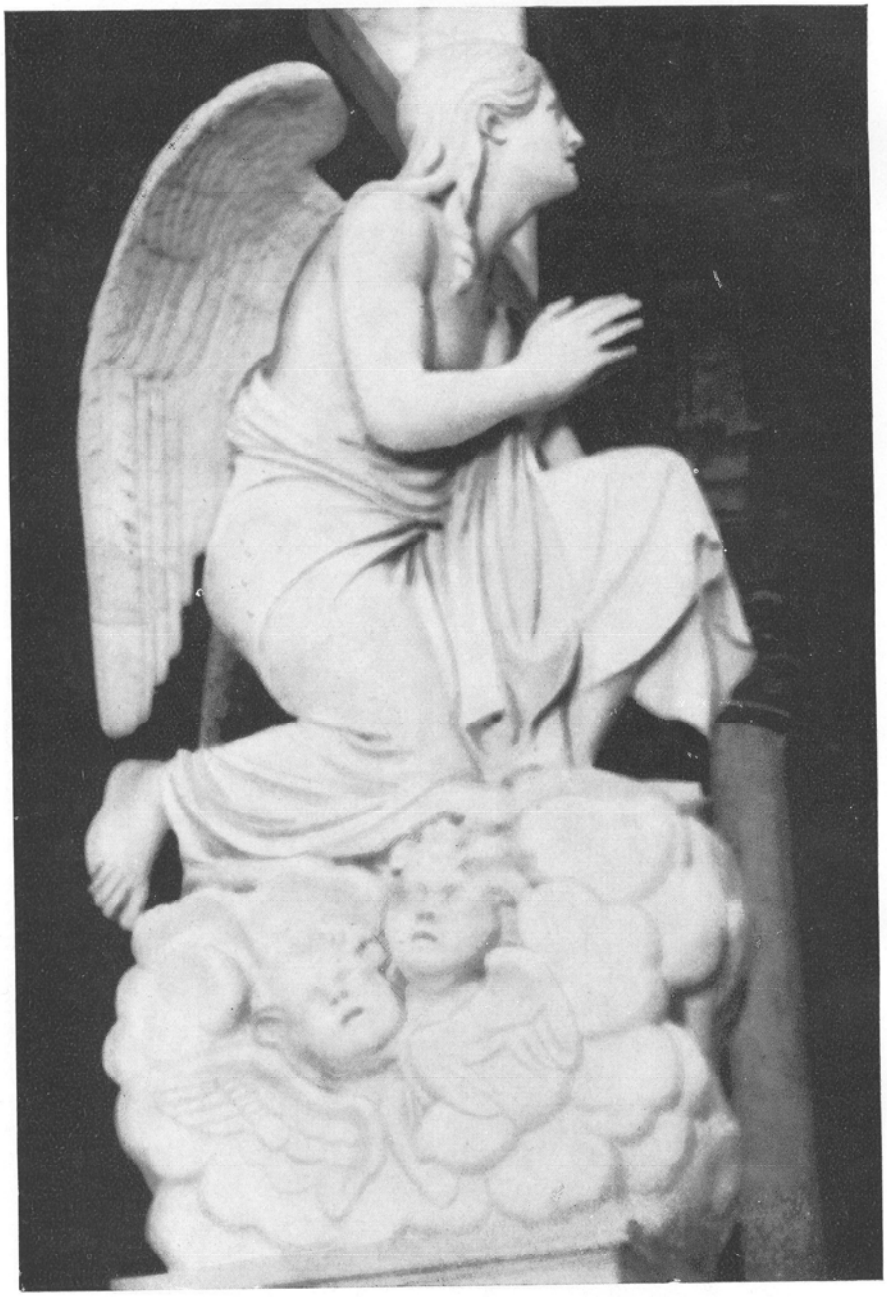
Había nacido en Génova el 25 de abril de 1791, año en que murió su compatriota Pasquale Bocciardo, citado a menudo en las presentes páginas y último representante del berninismo ligur. Se llamaba su padre Bernardo, hijo de un Giacomo Gaggini, que no debe confundirse con el también afamado arquitecto Giacomo María Gaggini (1752-1812), cuyo nombre como arquitecto municipal está

188 L. A. Cervetto, *ob. cit.*

189 Idem, *ibidem*, 202 y 240.

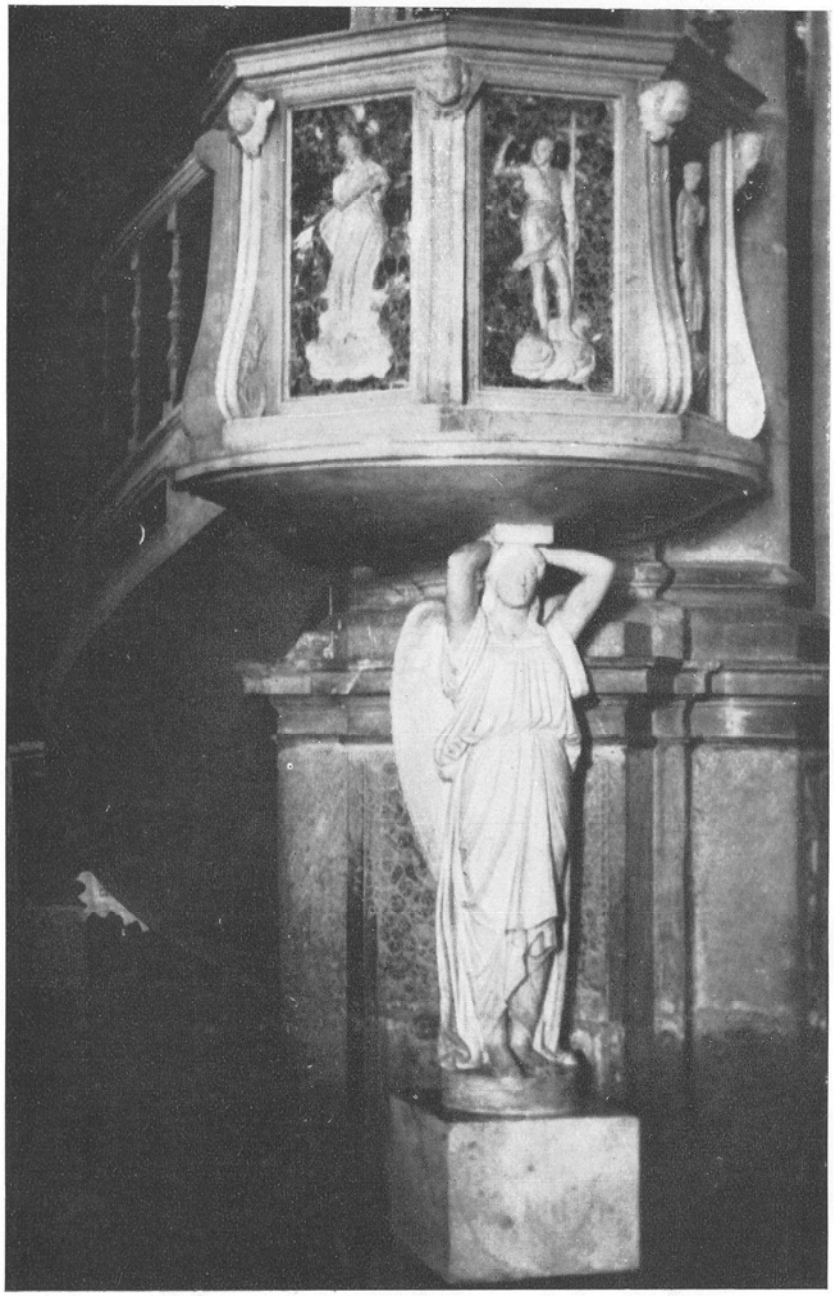
GIUSEPPE GAGGINI: *Angei en adoración* (1823). La Concepción. La Orotava.

Lámina XXXVI



Giuseppe Gaggini: *Angel en contemplación* (1823). La Concepción, La Orotava.

Lámina XXXVIII



Giuseppe Gaggini y taller: *Púlpito* de mármol y jaspe (1823). La Concepción. La Orotava.

unido a la fachada del Ospizio dei Cronici, de Génova, y al monumento a Napoleón, con estatua del emperador debida al neoclásico Niccolò Traverso, erigido por la ciudad en 1810, destruído por el pueblo cuatro años después, sobre cuyo solar se irguió a mediados de la centuria actual columna rostral a Cristóbal Colón [190]. Bernardo (I de los Gaggini de este nombre) cultivaba la escultura y aparece registrado en 1792 en la matrícula de los escultores genoveses. Más que con el padre, Giuseppe se había iniciado en la estatuaria como discípulo del citado Niccolò Traverso, profesor de escultura en la Academia Ligústica, donde ocupaba el puesto desempeñado en el último cuarto del siglo anterior por el barroquizante Pasquale Bocciardo, y a sus clases acudía Giuseppe por lo menos desde 1806, fecha en que sólo contaba los quince. Más tarde estudió en el taller de Monti en Milán, mereciendo medalla de oro de la Academia Brera. Desde 1815 está en Roma, como único pensionado del gobierno de Liguria, para estudiar en el taller del entonces ídolo de Europa y pontífice del neoclasicismo Antonio Canova. Durante su estancia romana Giuseppe Gaggini incorporó igualmente un fuerte influjo del otro puntal del estilo, el danés Thorwaldsen. Vuelto a Génova, dirigió desde 1830 a 1856 la escuela de escultura de la Academia Ligústica, donde aprendiera antaño las lecciones de Traverso, y en 1837 las daba a su vez al príncipe Carlos Alberto, quien le nombró en 1841 su escultor de cámara, le invitó a Turín y allí le encomendó las obras escultóricas del Palacio Real, permaneciendo algunos años en la capital de Piamonte y recibiendo de la Academia torinesa el nombramiento de miembro de honor. El final de su vida lo pasó en casa de un sobrino, Bernardo II, su último discípulo.

Giuseppe Gaggini fue el principal representante del neoclasicismo en Liguria y Piamonte, heredero en el norte de Italia del prestigio de su maestro Canova. Abrumado por sus conciudadanos con cuantiosos encargos, era, como dice Hans Tietze [191], uno de los más famosos artistas de su tiempo, que presenció con amargura cómo el olvido nubló los postreros años de su vida, destino que supo soportar con toda resignación. Era una personalidad polifacética, ar-

190 Thieme-Becker, XIII, 58.

191 Thieme-Becker, XIII, 60-61, artículo de Hans Tietze.

tista ingenioso y hábil, aunque incapaz de dotar a sus criaturas de fuerza y carácter, ajeno a toda nota verdaderamente personal. Más dotado en el campo de la escultura decorativa, resplandece también en sus obras de bulto redondo, bustos, sepulcros y relieves historiados, un noble y limpio lenguaje formal, aprendido en los ideales helenizantes de Canova, unido a un profundo sentido moral y religioso. A su manera puede achacarse cierta frialdad conceptual, pero no es menos advertible en sus maestros y en toda la escultura que produjo el neoclasicismo. La evidente falta de nervio acaso la compensaba con una destreza técnica en la que se transparenta la larga tradición familiar y la proverbial habilidad de los marmolistas ligures, con su amor a las formas blandas y al "sfumato".

El catálogo de sus obras comienza por la pareja de *Angeles en contemplación y en adoración* que esculpió en 1820-21 para la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Génova. Por una especial coincidencia, los dos *Angeles del tabernáculo de La Orotava* (llegados a Tenerife en 1823) son réplicas de esta pareja, de la que se apartan en los pedestales de nubes y querubines, y demuestran la complacencia del artista en este primer logro de su carrera. Notemos de paso que en la capilla sacramental del Duomo de Génova también había intervenido Angelo Olivari, autor del trono para el ostensorio [192], y su ligazón con Gaggini en los encargos del mayordomo Monteverde, a cuyo requerimiento esculpe la *Inmaculada* de La Orotava, prueba la reiterada concomitancia de ambos escultores, los dos afiliados al mismo credo estético.

Abundan en los primeros años de Giuseppe Gaggini los retratos, como el *busto de Ottavio Asserotti,* en la iglesia de Sordomudos, y los que hizo al *dux Giuseppe Doria,* duque de Massanova, uno incluído en medalla en la iglesia del Conservatorio de las Hijas de San José (1822), otro la estatua del Hospital del Pammatone (1826). El *busto retrato de* su maestro *Traverso,* en la Academia, es del mismo año que los *Angeles* de La Orotava (1823). En el Albergo de'Poveri está la *estatua de Giuseppe Gandolfo.* Retrató, como hicieron todos los neoclásicos, al *Papa Pío VII* (busto del Palacio Episcopal de Savona) y también a su protector *Carlos Alberto* para

192 Véase nota 181.

el Palacio Real de Turín. Es suyo el *Monumento a Víctor Manuel I* en Turín, que originalmente estaba destinado a Génova.

Entre las obras aclamadas como magistrales en su tiempo sobresale el friso colosal, de más de 30 metros de longitud, que representa el *Triunfo de Marcelo* y contiene más de setenta figuras de tamaño natural, esculpido en 1836 para la rotonda de la Academia de Génova y que según Tietze se conserva desarmado en un almacén. Otra producción destacada de Gaggini es el enorme *Sepulcro del Príncipe Tomás de Saboya,* con alegorías del Valor y de la Victoria, que se alza en la capilla de la Sábana Santa de Turín, como montaña de mármol, a decir de Melani [193].

Son numerosos los trabajos del "cavaliero" Giuseppe en las iglesias, palacios y villas de Génova, como en el Palacio Real de Turín (una *Diana* en la escalera), y en los castillos de Racconigi (*Pomone* en el comedor, otras figuras en el altar de la capilla) y Pollenzo (*Apóstoles* en el parque).

No contribuyó menos al ornato de los templos de Liguria y Piamonte, cultivando variadas hagiografías, entre las que sobresalen las estatuas de *Santa Ana* y *San Joaquín* en el altar mayor de Santa María dell'Acquasanta y el retablo mayor de la iglesia de Torre Pellice (Piamonte).

También en las alegorías obtuvo éxitos notorios, ninguna tan recordada como la belleza triste del *Genio de la Armonía,* obra de la madurez gagginiana (1829), como apunta Melani, que coronaba, hasta su destrucción en los bombardeos de la segunda guerra mundial, el tímpano del "Teatro Carlo Felice", de Génova, y que tanto se parece en factura y expresión a los *Angeles* de La Orotava. En el Palacio Faraggiana, de la piazza d'Acquaverde, había una *Fama sosteniendo el retrato de Colón* y un "portale" con dos figuras alegóricas en el jardín. Un relieve de la *Apoteosis de Paganini* contaba Palazzina Varni.

En museos y galerías se guardan trabajos suyos, como los relieves de la *Muerte de Príamo* y la *Inocencia* en la Academia Brera de Milán, un *Apolo* y una *Musa* en la Galería Liechtenstein de Viena. Esculpió numerosos *sepulcros,* tanto para el cementerio genovés

193 Melani, *ob. cit.,* 554.

de Staglieno, como para el camposanto de Turín; a Tepic (Méjico) se llevó uan *tumba de mármol* labrada por Giuseppe Gaggini, cuyo modelo conservaba la colección Balduino, de Génova. *Fontanas* marmóreas del fecundo escultor contaba Novi Ligure y, al otro lado del Atlántico, La Habana (Cuba).

Su postrera obra como artista fue su intervención en el *Monumento a Colón* (lámina XXXIX), que la patria elevó al Almirante de las Indias sobre el mismo lugar donde se alzó el memorial napoleónico de Giacomo María Gaggini y de su maestro Niccolò Traverso, destruído por las turbas en 1814. Una de las alegorías que flanquean la columna rostral colombina, la *Náutica*, fue esculpida por el anciano maestro, a la vez que el relieve delantero *Congreso de Salamanca* (1862), donde todavía daba la medida de su valía y respondía a la estimación cosechada a lo largo de su vida, pero que ya empezaba a faltarle. La ciudad le había distinguido con el título de "Cavaliero" por sus ilustres méritos. Murió Giuseppe Gaggini en Génova el 2 de mayo de 1867, a los setenta y seis años.

Forzosamente la presencia en Tenerife del *tabernáculo* de jaspe enriquecido con los mármoles de G. Gaggini había de influir sobre el arte local y en especial sobre el escultor más destacado de aquel momento en las Islas, el orotavense Fernando Estévez (1788-1853). El mayordomo D. Antonio Monteverde contrató a Estévez, recién desembarcados los mármoles en el Puerto de La Cruz, para esculpir el manifestador del interior del templo, tallado en cedro, plateado y dorado; y en el bello sagrario, cerrado por un relieve del Cordero sobre el libro de los siete sellos, que asciende o desciende a la par con la puerta posterior para dejar visible la custodia desde la nave y desde el coro, en medio de un resplandor de dorados rayos y cabecitas aladas, el tinerfeño se muestra tributario del arte gagginesco al imitar las nubes y querubines que sirven de reclinatorio a los ángeles. Fernando Estévez firmaba en 1827 el manifestador, construído, dice, a iniciativa de D. Antonio Monteverde y Rivas [194].

[194] Fue colocado el 10 de abril de 1827. Su costo, en las cuentas de 1828, lib. IV, fol. 24 v.: "Por cedro y madera de pinsapo para el Sagrario nuevo, perias, tornillos, carretillas de bronce, etc., 2.152 r. 28; Por hechura y tallado del Sagrario, según contrata, 6.000; Por dorarlo, platearlo y pintarlo, según la contrata, 4.000".

TALLER GENOVÉS: *Mausoleo del marqués de la Quinta Roja* (1882). La Orotava.

Cuando poco tiempo después el beneficiado de Santa Cruz de La Palma D. Manuel Díaz Hernández le pedía cuatro ángeles para los costados del sagrario y el tímpano del altar mayor, en la iglesia del Salvador[195], Estévez reflejaba en estas tallas el poderoso impacto que le había producido la obra de Gaggini, en la que, con el manifestador, también había tomado parte. Los dos ángeles turiferarios (lámina XL), situados bajo el gran óleo de la Transfiguración, pintado en 1837 por Antonio María Esquivel, son bien expresivos, dentro de su no muy lograda factura, de la influencia del neoclásico genovés a muchas leguas de distancia de su taller. Todavía Fernando Estévez contribuyó a completar la "mise en scène" del gran *tabernáculo* gagginesco con un diseño para las barandas neoclásicas del presbiterio, por el que cobró sesenta reales[196]. También construídas por el infatigable Monteverde, no son ya de mármol, sino de madera, pintadas a imitación de jaspes, acordes en colorido con el tabernáculo, tanto el pasamano como los plintos y balaustres torneados.

Sobre otro artista local es sensible el influjo del *tabernáculo* de Ventura Rodríguez: el coronel D. José de Bethencourt Castro, hermano de D. Agustín, el fundador de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid, luego Ingeniero del zar Alejandro I de Rusia, donde murió[197]. Por diseños de D. José de Bethencourt Castro se construyeron en La Orotava varios tabernáculos neoclásicos, como el altar mayor y las andas del Corpus de la iglesia de San Juan, y la catedral de Las Palmas le pidió proyecto de otro, que no llegó a realizarse. De sus estancias en la misma villa extrajo el citado beneficiado palmero D. Manuel Díaz buena parte de su inclinación al neoclasicismo, y en los frescos y retablos neoclásicos por él dise-

---

195 Sebastián Padrón Acosta: *El escultor canario D. Fernando Estévez del Sacramento,* Santa Cruz de Tenerife, 1943, 8-9.

196 Cuentas de fábrica, lib. IV, fol. 21 v.: "Por un dibujo que hizo D. Fernando Estévez para las barandas del presbiterio, 60 reales von". Al folio 23 v.: "Por costo de las barandas del presbiterio, 2.054 rv. 25 1/2". A. P. de la Concepción, La Orotava.

197 Sebastián Padrón Acosta: *El ingeniero Agustín de Béthencourt y Molina,* La Laguna, 1958.

ñados o construídos en La Laguna y Santa Cruz de La Palma es sensible la huella del altar gagginesco y constante la amistad con Fernando Estévez.

Con el altar de mármoles llegó también de Génova el *púlpito* de la misma iglesia de La Orotava (lámina XXXVIII), hecho venir igualmente por Monteverde, como apunté más arriba al transcribir sus propias palabras. Aunque de estilo similar al tabernáculo, resulta mucho más mediano y falto de gracia, que no consiguen darle los mármoles blancos y los jaspes verdes, colores que sin estridencia apenas logran destacar sobre la masa gris plomizo del pilar toral del evangelio al que se adosa.

No he encontrado en el archivo parroquial proyecto diseñado por el marmolista genovés, como lo hay en el caso del *tabernáculo*, pero no hay duda de que el dibujo de Giovanni Gaggini está relacionado con el púlpito más bien que con el altar, donde no parece haberse aprovechado, enteramente reemplazado por el de Ventura Rodríguez. El *púlpito* simula estar sostenido por un *Angel alado* que hace oficio de cariátide, insensible al peso del ambón. Este ángel, cuyo estilo coincide con la manera académica del Giuseppe Gaggini autor de los ángeles adorantes del altar, no es otra cosa que una de las figuras femeninas, igualmente vestidas con una túnica o jitón helénico sujeto a la cintura, que en el diseño de Giovanni sostienen ánforas a ambos lados del tabernáculo, añadiéndole unas alas. Las manos asiendo el rodillo que lleva a la cabeza permanece en idéntica postura, y el plegado de los ropajes no se aparta mucho del que presentan las famosas cariátides del Erecteion de Atenas.

La tribuna es la que difiere un tanto de la concepción helenizante del pedestal al intercalar tableros de jaspe con relieves figurados entre las aristas del ambón, cubiertas éstas por roleos acanalados que al extremo inferior se curvan en volutas y llevan aplicadas en lo alto cabecitas aladas. Los bajorrelieves representan al *Bautista* y a los *Evangelistas* en figuras muy alargadas, de pie sobre copos de nubes, en actitud mucho más movida y declamatoria que el ángel del pedestal y probablemente obra de mano distinta, acaso un colaborador del taller gagginesco todavía sensible a la tradición berninesca y barroca del siglo anterior.

Obra de mucho menos aliento y sin la maestría que Bocciardo desplegó en el *púlpito* de la catedral de La Laguna, el orotavense es reflejo de la fría corrección y el lenguaje nada grandilocuente de la estatuaria neoclásica, pieza también de mucho menos empeño y pretensiones, falta incluso de unidad.

Las cuentas del mayordomo de fábrica D. Antonio Monteverde y Rivas precisan, sin lugar a dudas, la fecha de la inauguración de los conjuntos marmóreos por él traídos de Génova e instalados en la iglesia de la Concepción. La solemnidad tuvo elocuente intérprete en "el sermón que predicó el Sr. Prebendado D. Antonio Pacheco Pereyra y Ruiz el día que se colocó el tabernáculo, se estrenó el púlpito, la valla y el terno bueno, que fue el 28 de septiembre de 1823" [198]. Al estreno de los mármoles sumaba Monteverde otros dos éxitos de sus gestiones: la valla de hierro, venida de Londres, que instaló en el antepresbiterio, y el terno del Corpus, de tisú de oro tejido en Francia. Con aquella celebración se ponía broche de oro a la completa terminación de las obras arquitectónicas del templo, al que un lejano y luego famoso neoclasicista genovés, el "cavaliero" Giuseppe Gaggini, contribuyó con la blanca riqueza y la serena religiosidad de sus mármoles.

El *púlpito,* como demuestran las fotografías del siglo XIX, permaneció sin tornavoz hasta 1915, año en que lo mandó construir el memorable párroco D. Inocencio García Feo. Imitando en madera

---

[198] Cuentas de fábrica, lib. IV, 2 abril 1828, fol. 24:

"Por costo del Tabernáculo y púlpito hasta traerlo a la playa, según documento (núm. 39) que es la cuenta de D. Bernardo y D. Juan Cologan	122.729 r.	26
Por gastos de traerlo con yuntas, arrimadores de Aduana, palanquines, almacenaje en el Pto., al mtro. Esquivel que cuidó de lo dho., yuntas	3.184	25 1/2
Por abrir los cimientos, cal, arena, acarretos, abrir una pedrera para sacar la piedra, láminas de bronce para sujetar las piezas, pasta, oficiales, peones, aparejos, armar andamios y cabrias	18.440	4
Por el sermón que predicó el Sr. Prebendado D. Antonio Pacheco Pereyra y Ruiz el día que se colocó el tabernáculo, se estrenó el púlpito, la valla y el terno bueno, que fue el 28 de Septiembre de 1823	320".	

el estilo del ambón, lo labró el maestro Diego Alvarez, siendo autor de los relieves del Espíritu Santo y el cáliz del remate, no del Crucifijo, que fue adquirido en el comercio, el escultor Adán Bello. La pintura, que dio al conjunto aspecto de mármol y jaspes verdes, similares a los traídos de Génova, es obra de Benjamín Sosa [199].

La Primavera y el Verano en la plaza del Príncipe.

Con el *Triunfo de la Candelaria* y la *Cruz* del capitán Montañez, la *portada* y la *fuente* de la Alameda de la Marina, quedaban consagrados en Tenerife los candelabros marmóreos como ornato de plazas y paseos. La urbanización, cada vez más cuidada en las ciudades desde los días de Carlos III, reclamaba bajo el neoclasicismo el complemento de estatuas y fontanas como ejes y centros de espacios abiertos. El marqués de Lozoya hizo notar [200] dos ordenaciones que en Canarias expresan el cuidado que puso el romanticismo en los jardines públicos, ahora en auge en todas las urbes españolas, poblados de estatuas, surtidores y jarrones. Una de ellas es la plaza del Espíritu Santo, en Las Palmas de Gran Canaria, en cuyo centro se alza un esbelto templete ochocentista con cúpula y jarrones sobre cuatro pilares [201]. Rompe la quietud de su interior el juego de aguas de un surtidor de candelabro. En las esquinas del templete

[199] Costo del tornavoz del púlpito:

	PESETAS
"1915, 3 Julio.—Al maestro de obras D. Diego Alvarez por materiales y jornales invertidos en el tornavoz	288,27
22 Julio.—Al maestro D. Adán Bello por la decoración en "pasta madera" del tornavoz	366,00
31 Julio.—A. D. Benjamín Sosa, por pintar el tornavoz del púlpito	100,00
31 Julio.—A D. Casiano García, por un Crucifijo para el tornavoz.	20,00
	774,27".

Cuenta del párroco Dr. D. Inocencio García Feo. A. P. de la Concepción, La Orotava.

[200] Lozoya, *ob. cit.*, V, 205.

[201] Idem, *ibidem*, V, fig. 233.

FERNANDO ESTÉVEZ: *San Juan Bautista* (1821). Iglesia de San Juan. Telde.
(Foto Hernández Gil.)

Lámina XLII

Taller Genovés: *La Primavera* (1860). Plaza del Príncipe. Santa Cruz de Tenerife.

se sentaban cuatro figuras femeninas simbolizando las *Estaciones*, de mármol carrarés, cuyos aplomo y sosiego neoclásicos no las alejan de las figuras alegóricas que adornan de modo similar el *Monumento a Cristóbal Colón* —una de ellas, la *Náutica* citada de Giuseppe Gaggini— en Génova, ciudad de donde también procederían las cuatro doncellas sedentes de Las Palmas, y desaparecidas.

La otra plaza canaria, a la que Lozoya no vacila en calificar como uno de los recintos románticos más bellos de España, es la Alameda del Príncipe de Asturias, en Santa Cruz de Tenerife, a la que prestaba singular encanto la altísima bóveda que formaban las copas de sus laureles de la India, por desgracia cruelmente desmochados hace unos años. Ocupa esta plaza el solar, aproximadamente cuadrado, de la antigua huerta del convento franciscano de San Pedro de Alcántara, adquirida en 1857 por el Ayuntamiento, que abrió al efecto una suscripción pública [202]. La ordenación del recinto estuvo a cargo del arquitecto burgalés D. Manuel Oráa y Alcorcha, a quien tanto debe la arquitectura isleña del siglo XIX [203]. Dispuso Oráa un cerramiento de reja de hierro, interrumpida por plintos de piedra coronados por jarrones de mármol de Carrara, de cuya procedencia eran los que decoraban la fachada oeste, hoy suprimida. En el centro de esta desaparecida fachada se abría la entrada principal de la plaza entre dos pedestales ochocentistas que sostenían estatuas. Al suprimirse la reja, los dos plintos con esculturas se reinstalaron en posición más retrasada, en medio de jardín, donde hoy se encuentran.

Representan estas dos figuras, de mármol de Carrara, a la *Primavera* y al *Verano* (láminas XLII y XLIII), y fueron regaladas en 1866 por D. Manuel García Calveras, hijo de Santa Cruz de Tenerife y luego alcalde, que las hizo venir de Génova.

Apoyando el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, lo que hace quebrar el talle en ligera curva praxiteliana, viste la *Primavera* ele-

---

202 Poggi, *ob. cit.*, 121-124; F. Martínez Viera: *Cien años de Plaza del Príncipe*, "L. T.", 29 octubre 1960.

203 Pedro Tarquis: *Fisonomía arquitectónica de Santa Cruz. Don Manuel Oráa y Alcorcha, creador de la Plaza del Príncipe, el Teatro Guimerá y el Mercado Viejo*, "L. T.", 2 y 22 de mayo de 1953.

gante túnica que deja desnudo el hombro y el brazo izquierdos; recogiendo el vuelo de la túnica sobre la cintura, sostiene un ramillete de flores con el antebrazo izquierdo, mientras ofrece con la diestra algunas rosas. El *Verano,* también efigiado como una doncella, viste túnica algo más corta y sin mangas, que deja brazos y piernas al descubierto, y recoge su cabellera, desflecada en trenzas, con un pañuelo. La mano derecha repliega la túnica hacia la cintura, mientras con la izquierda acaricia una paloma que picotea en su hombro. Ambas esculturas se apoyan en troncos cortados e inclinan sus cabezas en ritmo simétrico y contrapuesto. Figuras de escaso "pathos" y talladas con blandura y "sfumato" muy genoveses, denotan el tono anodino e insulso en que la producción ligur se estanca a lo largo del siglo XIX, demasiado solicitada por *monumentos sepulcrales* y *tumbas marmóreas* que alcanzan cumplida definición en el famoso cementerio de Staglieno, acumulación inacabable de mármoles funerarios, donde es difícil distinguir la chispa del genio entre tantos productos del más mediocre y plebeyo comercio.

No es necesario invocar aquí los nombres más destacados de los marmolistas que rompen con su arte más depurado y su "pathos" romántico la monotonía cementerial de Staglieno, el único museo al aire libre de la escultura ligur ochocentista, como son también en otras ciudades italianas el Monumentale de Milán, la Certosa de Bolonia, las Porte Sante de Florencia, el Campo Verano en Roma o el Cementerio Nuevo de Nápoles, expresión de la fría y estandardizada estatuaria del siglo. Digo que no es necesario porque las dos *Estaciones* de la plaza del Príncipe no logran arrancar al espectador admirativa exclamación, como la provoca el *Genio de Franklin,* del piamontés Giulio Monteverde (nacido el 1837 en Bistagno Val di Scrivia), discípulo de la Academia de Génova, cuyo *Angel* del sepulcro Oneto, en el cementerio de Staglieno, hace recordar a Melani los ángeles dantescos que "tienen de llama viva los rostros enteros y las alas de oro". A Monteverde se pidieron desde España sepulcros de mármol, como el de la familia Gándara que Melani [204] cita en un cementerio de Madrid, donde repite el *Angel* femenino del

[204] Melani, *ob. cit.,* 591-592.

monumento Oneto. El estilo un tanto inmóvil e inexpresivo de Giulio Monteverde coincide en esencia con el de los mármoles de la plaza del Príncipe, pero lo mismo podrá decirse de la manera blanda, tan poco personal, pese a las notas de patetismo dolorido o al naturalismo costumbrista, de otros contemporáneos suyos también ejemplificados en Staglieno, como Santo Varni (1807-1885), como G. B. Cevasco, como Costa, como Augusto Rivalta (nacido en 1838), como Giovanni Scanzi [205], ocupados a la vez en recordar a los héroes del "Risorgimento" en las plazas y encrucijadas de todas las ciudades italianas, varios de ellos autores de monumentos a Cavour y a Garibaldi, y de alegorías para el "Monumentissimo" romano a Víctor Manuel II, sobre las faldas del Capitolio (1885-1911).

Panteón del Marqués de la Quinta Roja.

Las estatuas de las *Estaciones* nos han llevado a sentar comparaciones con los mármoles acumulados por millares en el cementerio genovés de Staglieno, cita obligada de la escultura ligur decimonónica. El parentesco aún puede advertirse más cercano en los mismos camposantos tinerfeños, también poblados de *mausoleos* y *panteones* traídos de Génova, en los que aburre y exaspera la excesiva monotonía de los relieves, la industrialización y hastío de las fórmulas, la mediocridad de tipos y actitudes, deméritos que no compensan la labra primorosa del material, el lujo de broncíneos apliques o la dicromía albinegra de los mármoles. Poggi Borsotto [206] recuerda los mármoles de Carrara importados para el cementerio de San Rafael y San Roque, el viejo camposanto de Santa Cruz de Tenerife. Tampoco faltan en otras poblaciones, como en el de La Laguna, en Las Palmas, en el de La Orotava, donde, por ejemplo, un ángel ofrece flores sobre la losa sepulcral con el mismo ademán frío y extático con que brinda sus rosas la *Primavera* de la plaza del Príncipe.

Aunque no lo decoran estatuas exentas ni altorrelieves figura-

205 Idem, *ibidem*, 654-658.

206 Poggi, *ob. cit.*, 99.

tivos, por la grandilocuencia de su emplazamiento, en la cima de altísimo pedestal pétreo al que trepa una escalera bramantesca de dos ramas entre las cuales se abre —roca y follaje— una fuente y una gruta, quiero incorporar a este repertorio de mármoles genoveses el *panteón del Marqués de la Quinta Roja* (láminas XLIV-XLVI), que se alza en medio de umbrosos jardines en la vieja residencia de los Pontes, en La Orotava. No era el jardín lugar destinado a cementerio, pero por capricho materno aquí lo mandó erigir en 1882 la Marquesa de la Quinta Roja, D.ª Sebastiana del Castillo, como tumba de su hijo D. Diego Ponte del Castillo, postrero titular del marquesado. Por su condición preeminente y su situación fuera del camposanto municipal también fue motivo de pleito con las autoridades eclesiásticas, y pese a que la heterodoxia del personaje hubiera justificado su sepultura fuera del cementerio católico de la villa, tampoco las cenizas del marqués D. Diego ocupan el sepulcro, que permanece vacío como el de Franchi en la iglesia de la Concepción, y, por avatares de la suerte y las indirectas sucesiones que han hecho desfilar por los jardines de la Quinta Roja poseedores muy diferentes, mucho más deteriorado y mutilado, perdida su cruz terminal, suprimido el retrato del difunto un tiempo instalado en el interior del panteón [207] que vio raídos renglones enteros de la inscripción a medias legibles en la hornacina abierta en la fachada posterior, y acaso también los símbolos sectarios que pregonaban, se dice, las convicciones del personaje.

Sobre la terraza del basamento pétreo, que bordea una reja de hierro y alumbraban antaño dos altas farolas, se alza un templete ochavado, labrado enteramente en mármol de Carrara. Parejas de columnas con grutescos en el tercio inferior y estrías en parte rellenas, cubren las aristas del prisma octogonal y sostienen un enta-

---

207 En el interior de la hornacina posterior aún puede leerse: DOMINO D. DIDACO PONTE DEL CASTILLO / POSTREMO VILLAE RUBRAE [borrado] MATER EJUS D. SEBASTIANA DEL CASTILLO HOC MONUMENTUM VOVET, VELUT TAM CARI CAPITIS / [borrado] QUAM HUIC, CHRISTIANO, BENIGNO PRAEDIO INGENIO, NOBILIQUE / [borrado] ANNO MDCCCLXXXII.

Sobre la puerta del mausoleo, al norte, en grandes letras capitales: DIEGO PONTE DEL CASTILLO.

TALLER GENOVÉS: *El Verano* (1860). Plaza del Príncipe. Santa Cruz de Tenerife.

TALLER GENOVÉS: *Mausoleo del marqués de la Quinta Roja, pormenores* (1882). La Orotava.

LÁMINA XLVI

TALLER GENOVÉS: *Mausoleo del marqués de la Quinta Roja*, fachada posterior (1882). La Orotava.

blamento de estirpe clásica sobre capiteles compuestos. Las caras mayores quedan decoradas con pequeñas ventanas de frontón triangular, decoradas sus jambas y dintel con candelabros de gusto quattrocentista y conteniendo una pilastrilla con capitel corintio para sostener algún busto, nunca colocado, menos la de la fachada principal, en la que se abre un vano rectangular, cerrado por una puerta de férrea chapa, calada en simétrico candelabro, que da ingreso al interior, formado por una simple cámara, capaz de albergar varios sarcófagos. En el dintel de la puerta, inscripción en relieve con el nombre del marqués. La cubierta tiene forma de pirámide truncada y terminaba en una cruz de mármol, ya abatida. La máxima decoración escultórica se concentró en las tres coronas florales con lienzos y jarrones con cintas que cuelgan de las tres ménsulas sobre el dintel, y las armas de las casas de Ponte y Castillo.

Obra, como se ve, más arquitectónica que escultórica y por tanto no tan adecuada en esta galería de esculturas genovesas de Tenerife, deja bien manifiesto el eclecticismo estilístico en que se mueve esta marmoraria fúnebre, acorde con la híbrida mezcolanza en que se complace la arquitectura europea de fines de siglo, donde los postulados neoclásicos se hacen neoquatrocentistas o neogóticos, neoegipcios o neorrománicos en fatigosa e infecunda acumulación arqueológica de soluciones y motivos tomados a los estilos históricos, muchas veces sin extraer de cada uno lo más representativo y plástico.

En fecha tan tardía como 1882 está unido el *panteón* orotavense a uno de los apellidos genoveses más antiguos en Tenerife, el de la casa de Ponte, que ha proporcionado a la Isla y a la historia de Canarias las más contradictorias figuras, desde gobernantes y militares hasta literatos y hombres de negocios. Es posible, dada la permanencia de esta familia en las Islas y su vinculación constante a Génova, en cuyo Libro de Oro figuran como patricios, que bastantes adquisiciones de estatuas genovesas para Tenerife se deban a su intervención, pero no se me alcanza de momento otra pieza que esta frustrada sepultura, de historia tan contradictoria como novelesca, cuya biografía ha inspirado una bella narración a la poetisa cubana Dulce María Loynaz [208].

[208] Dulce María Loynaz: *Un verano en Tenerife*, Madrid, Aguilar, 1958.

La fuente de Achille Canessa en Santa Cruz de Tenerife.

Dentro del eclecticismo que caracteriza la creación artística de fines del siglo, si bien concebida con criterio más gracioso y pintoresco, incluyo la *fontana* neorrenacentista que cierra este ya abundante repertorio de esculturas genovesas en tierra tinerfeña —que no pretende, por otra parte, ser exhaustivo, pues aún podrá incrementarse—, la que adorna la Alameda de Weyler en Santa Cruz de Tenerife (láminas XLVII-XLIX). Es obra firmada en Génova por Achille Canessa [209].

Poco se conoce de este escultor italiano, fallecido en Génova dentro de la actual centuria, en 1905 según el *Diccionario* de Thieme-Becker [210], quien lo hace autor de dos monumentos situados muy lejos de su taller, en tierras americanas bien distantes entre sí. Uno, el *sepulcro de Goldmeister* en Lima, del que no he podido allegar más documentación. El otro, aquí reproducido por fotografías que agradezco al Instituto de Cultura Puertorriqueña, es el *monumento a Cristóbal Colón* (láminas L-LI) alzado en San Juan de Puerto Rico, motivo de un viaje del escultor a la isla antillana [211]. El Descubridor se yergue de pie sobre una media esfera que alza a varios metros sobre el suelo una columna de estrías jónicas y capitel toscano, y abraza una amplia bandera cuyos pliegues cubren por detrás parte de la figura y envuelven al mismo globo. Rostro maduro, mi-

---

209 La inscripción, al costado sur, dice: GENOVA (ITALIA) / ACHILLE CANESSA.

210 Thieme-Becker, V, 499.

211 Agradezco a mi buen amigo el Dr. Arturo Dávila, del Instituto de Cultura Puertorriqueña, sus gestiones para procurarme las dos fotos aquí reproducidas (láminas L-LI), así como sus noticias sobre el monumento.

Lo mismo que Puerto Rico acudió al cincel genovés de Achille Canessa para conmemorar al Almirante, también Las Palmas de Gran Canaria alzó, en medio de los festejos con que celebró España el cuarto centenario del viaje del Descubrimiento, otro monumento marmóreo venido de Liguria, esta vez labrado en Carrara. Preside la Alameda de Colón y lo corona un busto del inmarcesible navegante, bajo el que se lee: A / COLON / LAS PALMAS / DE / GRAN CANARIA / 1892. Está firmado en la base: PAOLO TRISCORNIA DI FERDº / CARRARA.

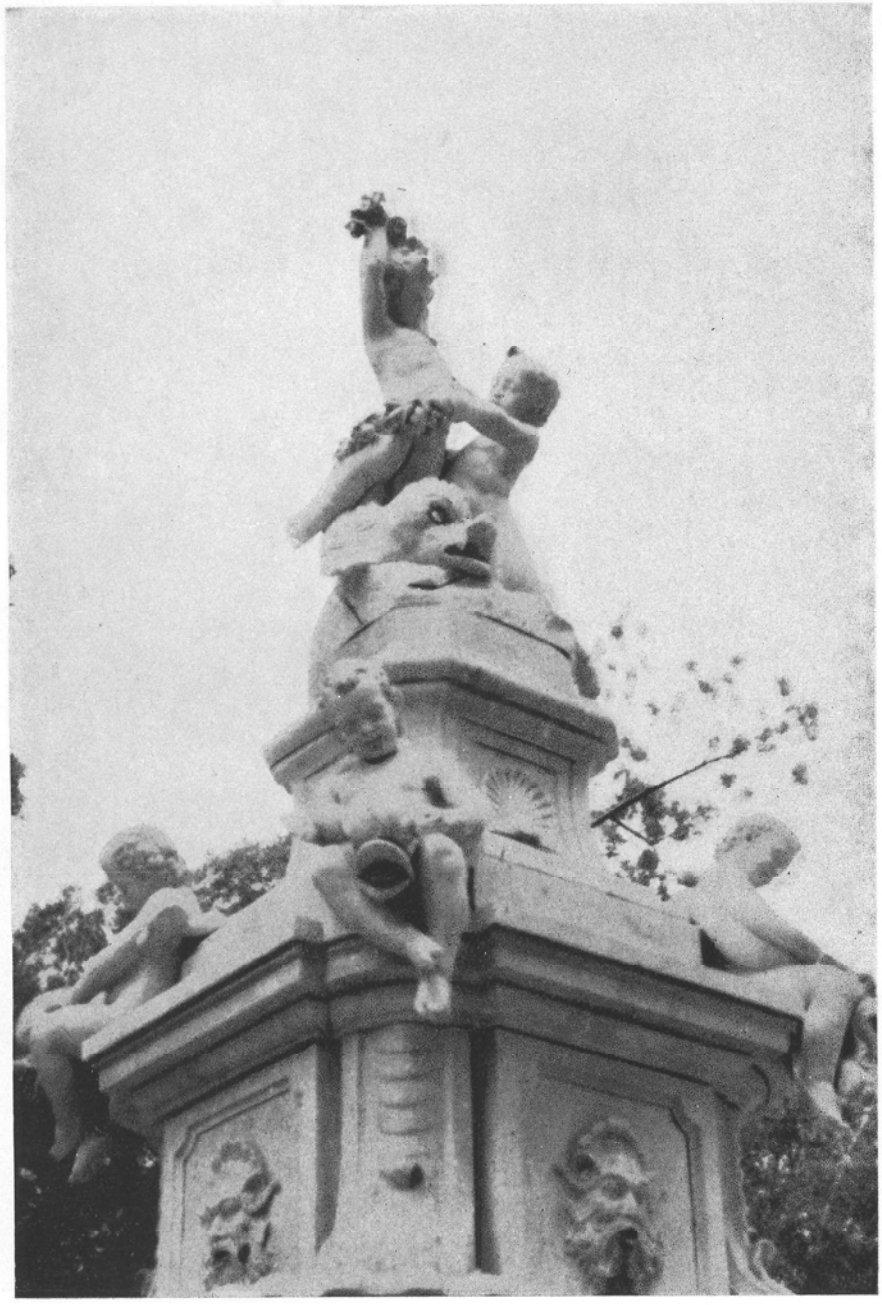
ACHILLE CANESSA: *Fuente* de mármol (hacia 1900). Plaza de Weyler. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)

LÁMINA XLVIII

ACHILLE CANESSA: *Fuente* de mármol, con los actuales surtidores. Plaza de Weyler. Santa Cruz de Tenerife.

(Foto Benítez.)



ACHILLE CANESSA: *Fuente* de mármol, pormenor. Plaza de Weyler. Santa Cruz de Tenerife.

LÁMINA L

ACHILLE CANESSA: *Monumento a Cristóbal Colón.* San Juan de Puerto Rico.
(Foto C. M. Colón Torres.)

rada fija en lo alto, con ademán reverencial e ilusionado, frente despejada que enmarca abundante y rizada cabellera cayendo sobre los hombros, el Almirante de la Mar Océana se descubre, bonete en la diestra, mientras el pie izquierdo inicia la marcha hacia la tierra descubierta. El escultor, sin apartarse un ápice de la propiedad arqueológica, ha derrochado habilidad y primor en las riquísimas vestiduras, como en los drapeados de la bandera. Bajo el gran collar de triples eslabones del que pende ancha placa cruciforme, luce jubón asomando por encima de magnífica ropa de brocado, cuyos relieves prodiga el marmolista con tan insistente prominencia como sólo es dable hallar en los días de los Reyes Católicos en el arte suntuoso y flamígero de Gil de Siloe y sus sepulcros burgaleses. Las vueltas o solapas del ropón, de manga corta que deja ver los antebrazos vestidos por las mangas más estrechas del jubón, muestran, conforme a la moda italiana de fines del XV, vellones de piel y vistosos entorchados, de trabajo prolijo. Las piernas, que la ropa deja visibles desde mediado el muslo, llevan medias rayadas al gusto italiano. Toda la figura despliega una minuciosidad y artesana complacencia en los detalles que asombra, hasta el punto de que el espectador queda perplejo sin llegar a alcanzar con la mirada, y mucho menos a la altura que se halla del suelo la estatua, la aplicación de tamaño esfuerzo. Achille Canessa se acredita como habilísimo orfebre, casi más que como escultor, armonioso en la composición bien lograda, fastidioso en su insistente virtuosismo.

A su escasa pero asombrosa producción puedo añadir la *fontana* de Santa Cruz de Tenerife, cuyos primitivos surtidores han sido completados en reciente reforma de la plaza de Weyler con juegos de agua ascendentes y cuatro fruteros de mármol por fuera del jardín con que se la ha rodeado. Dentro de amplia taza ochavada, decorada su pared con estrías y molduras de ovas, se alza un cuadrado pedestal, en cuyas esquinas, sujetas por pares de ménsulas, cuatro conchas reciben el agua de los surtidores ascendentes y a la vez la que vierten por sus bocas otros tantos delfines, aprisionados entre las rodillas por cuatro "putti" sentados. En las fachadas del pedestal, cuatro mascarones lanzan por sus fauces otras láminas de agua directamente a la taza. El segundo cuerpo lo forma un tronco de pirámide de caras cóncavas decoradas con sendas conchas,

sobre el cual un quinto delfín despedía por sus ojos dos altos hilos de agua actualmente suprimidos, y junto a él dos niños, uno arrodillado y otro de pie, se disputan una guirnalda de flores. Todo el conjunto queda inscrito en una pirámide de armoniosa proporción y, si la inspiración el artista ha ido a buscarla a las fuentes boloñesas de Juan de Bolonia, como la del Neptuno, sensible en la organización cuadrada, las conchas y los mascarones, en la graciosa intervención de los "putti" y los delfines logra Canessa una composición movida y esbelta, de estudiados efectos y amenos puntos de vista, que hoy realza la amplitud del espacio abierto entre los altos laureles de la India y la multicolor fronda de los crotos.

Con la *fuente* genovesa se completó el conjunto urbano ideado para marco de la neoclásica Capitanía General de Canarias por el general D. Valeriano Weyler, por cuya iniciativa se edificó, sobre el solar del antiguo Hospital Militar de la plaza, la residencia de las máximas autoridades militares del Archipiélago, terminada en 1882. Al modesto surtidor de pequeña pila circular que en el centro de la Alameda de Weyler se colocó entonces [212], sucedió dos décadas después la *fontana* de Canessa.

Génova, una vez más, proporcionaba otro monumento marmóreo al ornamento de las plazas y exteriores de Santa Cruz de Tenerife, la ciudad que sigue recibiendo en sus muelles hasta hoy a los buques que a ellos arriban desde el máximo puerto, la puerta de Italia.

En fin, aunque no se halla actualmente en Tenerife, por haber sido vendida en este siglo con destino a Inglaterra, no debe faltar en este repertorio de esculturas genovesas traídas para ornato de la isla la bella *fuente* de mármol que estuvo en el patio del Hotel Camacho, en Santa Cruz de Tenerife. Agradezco a D. Miguel Tarquis sus referencias sobre esta esbelta fontana y también la fotografía que reproduzco (lámina LII), por la que puede juzgarse de sus proporciones y de su estilo modernista muy de finales del siglo XIX. La gran concha de la taza apoya sobre las espaldas de tres muchachas (¿las *tres Gracias*?), cogidas de las manos y moviéndose

[212] La antigua pila figura en el grabado de la Alameda de Weyler y la Capitanía General de Canarias, publicado en "La Ilustración de Canarias", año I, núm. III, 15 agosto 1882, pág. 21.

ACHILLE CANESSA: *Monumento a Cristóbal Colón.* San Juan de Puerto Rico.
(Foto C. M. Colón Torres.)

LÁMINA LII

TALLER GENOVÉS: *Fuente de mármol* (fines del XIX). Antes, Hotel Camacho. Santa Cruz de Tenerife.

al compás del baile, grupo en el que es bien sensible el recuerdo y la sonrisa de la *Danza* de J. B. Carpeaux (1869) en la fachada de la Opera de París. Sobre el lomo de un delfín, cuya boca hacía de surtidor, se alza una figura femenina desnuda, acaso *Venus,* desplegando en gracioso arco sobre su cabeza un lienzo que cae luego a lo largo de sus caderas y desciende hasta la taza, componiendo un conjunto marcado por el signo del naturalismo, muy cercano a las piruetas del "modern style" [213].

---

[213] Sobre el tema de este trabajo adelanté un bosquejo en mi conferencia *Canarias y el arte genovés,* resumida en la "Memoria del año 1960", La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1961, 27-29.